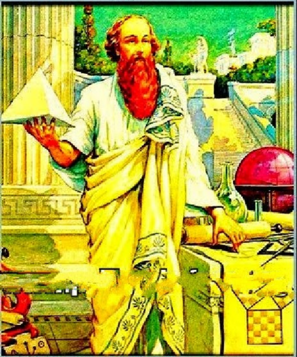
ارسطو سے ایلیٹ تک



مصنف: جمیل جالبی

انتساب

اپنے بیٹے ڈاکٹر محمد خاور جمیل کے نام

ؔ تمام ساماں ہے تیرے سینے میں،تو بھی آئینہ ساز ہو جا

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

پیش لفظ

یہ ۱۹۶۳ء کی بات ہے میں تقریباً تین سال سے قومی کلچر کی تشکیل کے مسئلے پر ایک کتاب لکھ رہا تھا۔ یہ وہی کتاب ہے جو بعد میں ''پاکستانی کلچر'' کے نام سے شائع ہوئی۔ لکھتے لکھتے ایک لمحہ ایسا آیا کہ ذہن اچانک تاریکی میں ڈوب گیا، بالکل ایسے جیسے فیوز اڑ گیا ہو''۔ میں نے ذہن کے تاروں کو جوڑنے کی بہت کوشش کی لیکن روشنی نہ آنی تھی نہ آئی۔ یوں معلوم ہوتا تھا کہ میں ہونے کے باوجود نہیں ہوں۔ اسی کے ساتھ میرے اندر اس کرب ناک احساس نے سر اٹھایا کہ ''مجھے جو کچھ کہنا تھا کہہ چکا ہوں، اب میرے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں ہے۔'' آپ جانتے ہیں کہ یہ احساس ایک لکھنے والے کے لئے بہت ظالم اور سفاک احساس ہوتا ہے۔ کئی مہینے اسی عالم خواب میں گزر گئے۔ اسی عالم میں ایک دن یہ خیال آیا کہ اگر میرے پاس کہنے کے لئے کچھ نہیں ہے تو ایسی کون سی بات ہے۔ دنیا میں اکثریت ایسے لوگوں کی ہے۔ جن کے پاس کہنے کو کچھ بھی نہیں ہے۔ اور وہ بے چین بھی نہیں ہیں۔ اپنی اس کرب ناک کیفیت سے مقابلہ کرنے کے لئے میں نے سوچا کہ چلیے اب میرے پاس تو کہنے کے لئے کچھ نہیں رہا، لیکن دنیا کے دوسرے سوچنے اور لکھنے والوں کے پاس کیا ہے؟۔ ان کے پاس بھی جو گزر چکے ہیں، اور ان کے پاس بھی جو زندہ ہیں۔ اس خیال کے آتے ہی میں نے پڑھنا شروع کیا۔ تاریخ، فلسفہ، عمرانیات، ناول، ادب، شاعری، غرض کہ الم غلم جو کچھ ہاتھ آتا گیا پڑھتا گیا۔ لیکن خواب میں جاگنے والی کیفیت اسی طرح باقی رہی۔ اسی کیفیت میں گاڑی چلاتے ہوئے ایک حادثہ ہو گیا۔ کار تو چکنا چور ہو گئی، لیکن میں معمولی زخموں کے ساتھ بچ گیا۔ حادثے کے چند گھنٹوں بعد ہی یوں محسوس ہوا کہ روشنی آ گئی ہے۔ اور یہ روشنی اتنی تیز ہے کہ میں بہت دور تک دیکھ سکتا ہوں۔ اسی رات میں نے وہ مضمون لکھا جو ''ادب یا مابعد الادب'' کے عنوان سے میری کتاب ''تنقید

اور تجربہ'' میں شامل ہے۔ اسی کے ساتھ اس خیال نے شدت اختیار کی کہ میں نے اب تک جو کچھ پڑھا ہے۔ اس میں سے اگر مغرب کی ادبی فکر کو تسلسل کے ساتھ اردو میں منتقل کر دیا جائے تو اچھا ہو۔ یہ کام بھی میں نے فوراً شروع کر دیا۔ یہ ۱۹۶۴ء کی بات ہے۔ اس کام کا بڑا حصہ ۱۹۶۷ء میں مکمل ہو گیا۔ ۱۹۷۱ء میں میں لاہور گیا تو یہ کتابیں اور مسودہ ساتھ لیتا گیا۔ اور وہاں دوسرے کاموں کے ساتھ ساتھ اسے بھی کرتا رہا۔ ۱۹۷۲ء میں یہ کام مکمل ہو گیا۔ پھر میں نے ان ترجموں میں ربط پیدا کرنے کے لئے ہر اس مصنف کے بارے میں لکھا، جس کے مضمون، مقالے، یا کتاب کے کسی حصے کا ترجمہ کیا گیا تھا۔ ایک تعارفی مضمون لکھا، جس میں اختصار کے ساتھ اس کے حالات زندگی، اس کے فکری کارناموں پر روشنی ڈال کر یہ بتایا کہ یہ مضمون جس کا ترجمہ کیا گیا ہے۔ مغرب کی ادبی فکر میں اس کی کیا اہمیت ہے؟۔ اس کے بعد دیکھا تو معلوم ہوا کہ بہت سے مضامین ایسے ہیں کہ جن کے ترجمے اس لئے نہیں کیے گئے کہ فکر مغرب کو آگے بڑھانے کے باوجود آج ان کی حیثیت ایک تبرک کی ہے۔ لیکن مغربی فکر سے متعارف ہونے کے لئے ان کے کارناموں سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس خیال کے پیش نظر میں نے مغربی فکر کے ارتقا کے موضوع پر ایک مبسوط مقدمہ لکھا ہے۔ جن میں ان مصنفین کا ذکر بھی آ گیا جن کے مضامین ترجمہ نہیں کیے گئے تھے۔ اور ان کا بھی، جن کے مضامین اس ترجمہ میں شامل ہیں۔ اب اس کتاب ''ارسطو سے ایلیٹ'' تک کی ترتیب یہ ہے۔

(۱) پہلے مقدمہ ہے، جس میں تسلسل کے ساتھ مغرب کی ڈھائی ہزار سال کی ادبی فکر کے ارتقاء کو موضوع بنایا گیا ہے۔ اس کے مطالعے سے آپ مغرب کی ادبی فکر اور اس کی اہم شخصیتوں سے واقف ہو جاتے ہیں۔

(۲) مقدمہ کے بعد اصل کتاب شروع ہوتی ہے۔ پہلے ہر مصنف کے بارے میں ایک تعارفی مضمون آتا ہے۔ جس کو پڑھ کر آپ اس مصنف اور اس کی فکر سے

واقف ہو جاتے ہیں۔ اور اس کے مضمون سے لطف اندوز ہونے کے لئے ذہنی طور پر تیار ہو جاتے ہیں۔ میرے خیال میں غیر زبانوں کی اصل تحریروں کو اپنی زبان میں پڑھنے کے لئے یہ ایک مفید طریقہ ہے۔

(۳) اس کے اصل مضمون کا ترجمہ آتا ہے۔ جسے آپ توجہ سے یقیناً اس لئے پڑھیں گے کہ آخر آپ اخبار کا کوئی کالم تو نہیں پڑھ رہے ہیں۔

اس طرح یہ کتاب جس میں کم و بیش سارے پھول گندھ گئے ہیں۔ جو گلزار مغرب میں قریباً ڈھائی ہزار سال میں کھلے ہیں۔ مختلف مضامین کا مجموعہ نہیں رہتی، بلکہ اپنے تسلسل و ترتیب سے اور ربط کی وجہ سے ایک مستقل تصنیف بن جاتی ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا ہے کہ یہ کام میں نے ایک مخصوص ذہنی کیفیت سے نجات حاصل کرنے کے لئے کیا تھا۔ ویسے بھی میں نے آج تک کوئی کام کسی کی فرمائش پر نہیں کیا۔ جب جی چاہا اور جیسے جی چاہا کیا۔ سوچنا، پڑھنا اور لکھنا میرے لئے زندگی کی سب سے بڑی سرگرمی ہے۔ بلکہ زندگی بسر کرنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کا ایک مثبت طریقہ ہے۔ اس لئے میں جو کچھ لکھنا چاہتا ہوں، وہ اسی کیف اور فکر و احساس کے ساتھ لکھتا ہوں۔ جس سے ایک ناول نگار لکھتا ہے۔ شاعر شعر کہتا ہے۔ مصور تصویر بناتا ہے۔ مفکر اظہار خیال کرتا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب ادب و فکر کا کاروبار چمکانے کے لئے ''لکھنے والے تاشے باجے'' کا استعمال کثرت سے کرتے تھے۔ میرا طریق کار یقیناً صبر آزما ہے۔ لیکن میرا ایمان ہے کہ کام تو خود خوشبو ہے، جو نہ صرف باقی رہتی ہے، بلکہ جب آتی ہے تو سارے وجود کو تازہ دم کر جاتی ہے۔

یہ کتاب میں نے خصوصیت کے ساتھ ان لوگوں کے لئے مرتب کی ہے۔ جو ادب و فکر کی دنیا میں سدا بہار پھول کھلنے کے متمنی رہتے ہیں۔ اس کتاب کے مطالعے سے

انہیں ادبی فکر سے براہ راست واقفیت پیدا ہو گی۔ انکے ذہن میں نئے نئے خیالات جنم لیں گے۔ ان میں ایک نیا شعور پیدا ہو گا۔ ادب کسی معاشرے کی روح کا ترجمان ہوتا ہے۔ اور آپ اس کتاب کے مطالعہ سے اس روح کے مغربی رخ سے آشنا ہو سکیں گے۔ واضع رہے کہ علم و فکر کا کام صرف سکھانا نہیں ہے۔ بلکہ پڑھنے والے کے ذہن کو حرکت میں لانا بھی ہے۔

(۲)

یہ بات میری طرح آپ بھی جانتے ہیں کہ ہر زندہ زبان کا ادب مختلف ادوار میں مختلف زبانوں اور ان کے ادبیات کے اثرات کو قبول کر کے اپنی شکل بدلتا آگے بڑھتا ہے۔ اردو زبان ادب کے ساتھ، دنیا کی دوسری بڑی زبانوں کی طرح یہی فطری عمل ہوتا رہا ہے۔ اپنے ابتدائی دور میں اس نے برصغیر کی مختلف زبانوں اور ان کے ادبیات کے اثرات سے اپنے خدوخال اجاگر کیے۔ ان کے اصناف ادب سے ان کی رمزیات وصمنیات سے اپنے وجود کو انفرادیت بخشی۔ اور جب یہ ''ہندی روایت'' سوکھ گئی اور اس سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا۔ لیا جا چکا تو پھر اردو نے فارسی زبان وادب وعربی وترکی اثرات سے اپنا چولا بدل کر نئی شکل پیدا کی۔ ان زبانوں اور ان کے ادبیات کے کلچر نے اس میں ایک نئی شائستگی، نرمی، اور حسن وجمال کو جنم دیا۔ کئی سو سال تک یہ اثرات زبان کے اندر جذب ہوتے رہے۔ لیکن جب ان زبانوں سے جو کچھ لیا جا سکتا تھا لیا جا چکا۔ اور ان کا کلچر مرجھانے لگا تو انیسویں صدی سے اس نے انگریزی زبان وادب کے اثرات سے اپنے وجود کو نئی زندگی دینے کا عمل شروع کیا۔ اور اب یہ زبان سارے مغرب کے اثرات سے اپنے تحقیقی وفکری وجود کو قائم کر کے اپنی نئی شکل بنا رہی ہے۔

مغرب کی مختلف زبانوں اور ادبیات کے اثرات قبول کرنے کے اس عمل کے

دوران ہمارے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ ہم براہ راست خود اپنی زبان میں ان خیالات کو پڑھ کر اور ان کے اسالیب سے مانوس ہو کر اپنے ذہن کو وسیع کریں اور نئے فکری و تخلیقی دور کا آغاز کریں۔ دنیا کی ہر زبان میں ترجموں نے یہ کام انجام دیا ہے۔ ان تراجم سے آپ کے اندر تنقیدی شعور پیدا ہو گا۔ یہ ترجمے آپ کو نئے رنگ نئے لہجے، نئے اسالیب اور نئے خیالات کا شعور دیں گے، جس سے آپ کا تخلیقی شعور پروان چڑھے گا۔ یہ بات میری طرح آپ بھی جانتے ہیں کہ کوئی بڑا تخلیقی کام تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا۔

''تنقید'' کے معنی جیسا کے عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ اعتراض و نکتہ چینی کے نہیں ہیں۔ اس کے معنی کسی شاعر یا ادیب کی تعریف و توصیف کے بھی نہیں ہیں۔ اگر کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات کو مطالعہ کرنا ہے تو تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس کو اس کے اپنے دور میں اور ساتھ ساتھ اپنے دور میں رکھ کر یہ دیکھے کہ اس نے تخلیقی سطح پر فکر و احساس اور اسالیب کی دنیا میں کیا کام کیا ہے؟۔ یہ تنقید کا ایک کام ہے۔ اس کے علاوہ تنقید کا کام یہ ہے کہ اور یہ بنیادی کام ہے کہ وہ اپنے دور کی نظام خیال کی تشکیل نو کرے۔ ہر دور میں مختلف تاریخی دھاروں کے بہاؤ کی وجہ سے جو فکری، سماجی، معاشی اور تاریخی تبدیلیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اور جن کی وجہ سے کلچر بدلتا رہتا ہے۔ اور پرانا نظام خیال کمزور ہوتا اور ٹوٹتا پھوٹتا رہتا ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ اس نظام خیال کو نئے سرے سے مرتب کرتی ہے۔ تاکہ ایک طرف تغیر میں تسلسل باقی رہے اور دوسری طرف زندگی کے ہر شعبے میں تخلیق کا عمل جاری رہے۔ جب تنقید یہ کام بند کر دیتی ہے تو نظام خیال کے دوران خون میں خلل واقع ہو جاتا ہے۔ چیزوں کے رشتے ٹوٹنے لگتے ہیں۔ الفاظ اپنے معنی کھو دیتے ہیں۔ اقدار جن پر وہ معاشرہ قائم ہوتا ہے۔ ایک دوسرے سے متصادم ہونے لگتی ہے۔ زندگی نئے تقاضے کرتی ہے اور یہ اقدار انہیں پورا کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ اس لئے ایسے معاشرے کا انسان، جس میں تخلیقی و فکری

انسان بھی شامل ہے۔اندر سے ٹوٹ جاتا ہے۔اور وہ کوئی ثابت تخلیق پیش کرنے میں ناکام رہتا ہے۔ہمارے دور میں جو کچھ ہو رہا ہے۔اس کی بنیادی وجہ بھی یہی ہے۔کہ ''تنقید'' نے اپنا کام بند کر دیا ہے۔اور کوئی دور ایسا ہے (جیسا ہمارا اپنا دور ہے۔) جس میں تخلیقی کاوشیں زندگی کی ہر سطح پر بے جان ہوں ،تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس دور کے نظام خیال میں گڑ بڑ ہے۔اور اسے از سر نو مرتب کرنے اور تشکیل دینے کی ضرورت ہے۔تخلیقی قوت کے لئے ضروری ہے کہ اس کے پاؤں کسی تازہ دم نظام خیال پر مضبوطی سے جمے ہوں۔ جب تنقید یہ کام کر چکتی ہے۔اور خیالات کو ایک ایسے نقطے پر پہنچا دیتی ہے۔ جہاں تخلیقی انسان اپنے اندر گرمی اور قوت عمل محسوس کرتا ہے۔تو عظیم تخلیقات ظہور میں آتی ہیں۔ادب ہر معاشرے کا آئینہ ہوتا ہے۔جس میں آپ اس معاشرے کے انسان کی روح کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔اگر کسی معاشرے میں ادب پیدا نہیں ہو رہا ہے۔یا عام آدمی ادب کو بے معنی سرگرمی سمجھنے لگا ہے۔تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ معاشرہ اندر سے بہت بیمار ہے اور شاید مر رہا ہے۔اب اگر ایسے میں نظام خیال کی نئ تشکیل سے اس معاشرے میں نئ روح پھونک دی جائے تو آپ دیکھیں گے کہ ''ادب'' اسے پھر بامعنی نظر آنے لگے گا۔میری اس کتاب کا ایک مقصد یہ بھی ہے کہ تنقید کے عمل کو تیز کرنے میں مدد دی جا سکے۔تا کہ اس رجحان کے پروان چڑھنے سے ایک ایسی فضا سازگار ہو جائے، جو تخلیقی عمل کو مثبت اور ممکن بنا سکے۔

(۳)

ترجمے کا کام یقیناً ایک مشکل کام ہے۔اس میں مترجم ،مصنف کی شخصیت ،فکر اور اسلوب سے بندھا ہوتا ہے۔ایک طرف اس زبان کا کلچر ،جس کا ترجمہ کیا جا رہا ہے۔ اسے اپنی طرف کھینچتا ہے۔مترجم کو دونوں کا وفادار رہنا پڑتا ہے۔یہ دوئی خود مترجم کی شخصیت کو توڑ دیتی ہے۔لیکن یہ تو ہر مترجم کا مقدر ہے۔اس دوئی سے اسلوب کی سطح پر

خصوصیت کے ساتھ اس زبان کو فائدہ پہنچتا ہے۔ جس میں یہ ترجمہ کیا جا رہا ہے۔اس زبان میں نئے اسالیب کے بہت سے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں۔اردو جملوں پر تقریباً ڈیڑھ سو سال سے انگریزی زبان کے جملوں اور اسالیب کا گہرا اثر پڑ رہا ہے۔اسالیب کی یہ تبدیلی دراصل کلچر کی تبدیلی کا نتیجہ ہوتی ہے۔ایک زبان کا جملہ جب دوسری زبان میں جم کر ترجمہ ہو جائے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ دو ''کلچروں'' کا وصل ہو گیا۔یہ کام بیشتر تراجم کے ذریعے ہوتا ہے۔اگر اس نکتہ نظر سے ان ترجموں کا مطالعہ کیا جایا تو ان میں اسالیب کا بڑا تنوع ملے گا۔جملوں کی ساخت ان کے مزاج و لہجے اور آوازوں میں بڑی تہہ داری و رنگارنگی محسوس ہو گی۔اس کتاب میں جتنے مصنفین ہیں ان کی اپنی منفرد شخصیت ہے۔ اور ایک مصنف کا اسلوب دوسرے سے مختلف ہے۔اسالیب کا یہ تنوع آپ کو ترجموں میں بھی محسوس ہو گا۔ اسالیب کے فرق کو محسوس کرانے کے لئے میں نے علامت،اوقاف،(punctuion) کا خاص طور پر التزام کیا ہے۔

ایک بات اور مغرب کے قدیم و جدید مصنفین کے ناموں کے املا میں میں نے اردو زبان کے مزاج کو اہمیت دی ہے۔بالکل ایسے ہی جیسے مغرب والے دوسری زبانوں کے مصنفوں کے ناموں کو اپنی زبان کے مزاج کے مطابق ڈھال لیتے ہیں ،جیسے ابن رشد (averroes) اور ابن سینا (avicenna) ہو گئے یا جیسے عرب و ایران میں ''سوکوٹیز'' سقراط ہو گئے ''پلیٹو'' افلاطون اور ''اریسٹوٹل'' ارسطو کہلائے۔

(۴)

میں پروفیسر ڈاکٹر محمد احسن فاروقی صاحب شعبہ انگریزی ڈین۔فیکلیٹی آف آرٹس،بلوچستان یونیورسٹی کا تہہ دل سے شکر گزار ہوں،جنہوں نے پوری کتاب کے مسودے کو نہایت محنت و محبت سے پڑھ کر نہ صرف گراں بہا مشورے دیئے ، بلکہ

مغرب کے ادب وفکر کے بہت سے پہلو بھی واضع کیے۔ مطلوب علی انصاری اور محمد شاہد انصاری کا بھی بہت شکریہ جنہوں نے میرے ساتھ بیٹھ کر انگریزی متن کے بڑے حصے کا اردو ترجے سے مقابلہ کرایا۔ نیشنل بک فونڈیشن کے میجنگ ڈائریکٹر جناب یونس سعید بھی میرے دلی شکریے کے مستحق ہیں، جنہوں نے اس کتاب میں گہری دل چسی لے کر اس کی اشاعت کا فوری انتظام کیا۔ ڈپٹی ڈائریکٹر محمود الرحمٰن صاحب کے تعاون اور ذاتی توجہ کے بغیر یہ کتاب اتنی صحت طباعت کے ساتھ اس قدر جلد شائع نہیں ہو سکتی تھی۔ اس کے لئے میں موصوف کا حد درجہ شکر گزار ہوں۔ ذہین عالم خان صاحب کا شکریہ ادا کرنا ضروری ہے کہ انہوں نے گیلی پروف نہایت محنت وتوجہ سے پڑھے اور غلطیوں کے امکان کو بڑی حد تک پہلے ہی مرحلے میں دور کر دیا۔ مجھے اپنی بیٹی سمیرا جمیل اور بیٹے محمد علی کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہیئے کہ انہوں نے میرے ساتھ راتوں کو جاگ کر اس کتاب کے فائنل پروف پڑھوائے۔ ایک لکھنے والے کو اپنی بیوی کا ہر دم شکر گزار ہونا چاہیئے کہ جو ساری ذمہ داریوں کا بوجھ خود اٹھا کر گھر کا ماحول ایسا قائم رکھتی ہے کہ جس میں جم کر کام کیا جا سکے۔ میری بیوی نے لکھنے پڑھنے کی میری سرگرمی کو زندہ وتیز رکھنے کے لئے جو ایثار کیا ہے۔ اظہار تشکر کے لئے یقیناً میرے پاس الفاظ نہیں ہیں۔ میجر شمس عارف صاحب نے ذاتی دل چسپی لے کر ہنستے کھیلتے جس طرح طباعت کی منزل کو سر کیا اس کے لئے میں موصوف کا ذاتی طور پر شکر گزار ہوں۔ جناب ابن حسن قیصر نے اس کتاب کا **مفصل** ''موضوع وار اشاریہ'' جس محنت اور تن دہی سے تیار کیا ہے۔ اس کے لئے میں موصوف کا حد درجہ شکر گزار ہوں۔

کراچی

۲۵ دسمبر

جمیل جالبی

مقدمہ

مغربی تنقید کا ارتقاء

مغربی تنقید کی تقریباً ڈھائی ہزار سالہ تاریخ کے مطالعے کے لیے یہ طریق کار زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ پہلے رجحانات کے اعتبار سے اسے مختلف ادوار میں تقسیم کرلیا جائے اور پھر علی الترتیب ہر دور کے رجحانات اور اس کے نمائندہ نقادوں کا مطالعہ پیش کیا جائے۔ مغرب کی تنقید فکر کو ہم مندرجہ ذیل ادوار میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

(۱) قدما کا دور

(۲) نشاۃ الثانیہ

(۳) کلاسیکیت

(۴) رومانیت

(۵) سائنس کا دور

(۶) بیسویں صدی

(۱) قدما کا دور

بہت سے دوسرے علوم کی طرح ادبی تنقید کی ابتدا بھی یونان سے ہوتی ہے۔ اور ''بوطیقا'' فن تنقید کا سب سے پہلا اور بنیادی شاہکار ہے۔ لیکن جیسے کوئی چیز خلا میں پیدا نہیں ہوتی، بلکہ اسباب و علل کا وسیع سلسلہ اس کو وجود میں لانے کا باعث بنتا ہے۔ اسی طرح ارسطو کی بوطیقا اور یونانیوں کا فن تنقید بھی قدم قدم یہاں تک پہنچا۔ ارسطو سے سینکڑوں سال پہلے اس علم کے نشانات قائم ہو چکے ہیں۔ ہومر کے ہاں جو دنیا کا

پہلا معلوم شاعر ہے۔ عظیم شاعرانہ قوتوں کے ساتھ ساتھ گہرے تنقیدی شعور کا احساس ہوتا ہے۔ ہومر کے معاصرین اور اس کے بعد آنے والے شعراء مثلاً ہیسیڈ، ازنوفینز، پنڈارا اور جورجس کے کلام میں بھی اہم تنقیدی اشارے ملتے ہیں۔

ہومر (۹۔۱۲ صدی ق م؟) کے نزدیک شاعری کا مقصد ''لطف'' ہے۔ جو ایک قسم کے جادو سے پیدا ہوتا ہے۔ ہومر شاعرانہ قوت کو الہامی قوت کہتا ہے۔ اور اسے دیوتاؤں سے منسوب کرتا ہے۔ جن کی مدد اور دعا سے وہ اپنی نظمیں تخلیق کرتا ہے۔ ایک جگہ وہ اکلیز کی ڈھال کے ذکر میں لکھتا ہے کہ ''ہل'' کے پیچھے زمین کالی معلوم ہوتی تھی۔ اور اس زمین کی طرح جس پر ہل چل چکا ہو، حالانکہ وہ سونے کی بنی ہوئی تھی۔ اور یہ صناعی کا کمال تھا۔ ہومر کی اس بات سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شاعر کا اصل کام کیا ہے؟۔ وہ کالی زمین جوتتا ہے۔ مگر اس کے ہل کے نیچے سے جو زمین نکلتی ہے۔ وہ سونے کی ہو جاتی ہے۔ تخلیق بھی ایک ایسا ہی عمل ہے۔ جو معمولی اور اصل سے زیادہ حسین بنا دیتا ہے۔ تخلیق کی خوبی یہ ہے کہ وہ عام تجربے کو دل کش بنا دیتی ہے۔ یہی معیار تنقیدی شعور کا معیار ہے۔ جس سے تخلیق کو پرکھا جانا چاہیئے۔ ہومر ہمیں یہی بتاتا ہے۔

''ھیسیڈ'' (۸ ویں صدی ق۔م) کے نزدیک شاعری کا منصب الٰہی درس دینا ہے۔ زنوفیز (۴۴۵۔۳۹۱ ق۔م) ہومر اور ھیسیڈ دونوں پر اعتراض کرتا ہے اور کہتا ہے کہ انہوں نے مقدس دیوتاؤں سے وہ باتیں منسوب کی ہیں جو انسانوں میں بھی پست اور قابل ملامت سمجھی جاتی ہیں۔

پانچویں صدی قبل مسیح میں پنڈار (۵۱۸۔۴۴۲ ق۔م) فطری شاعرانہ جوہر کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ وہ تکنیک پر بھی زور دیتا ہے۔ اور ان راستوں کا ذکر کرتا ہے۔ جو منزل کو قریب تر کر دیتے ہیں۔ اختصار اس کے نزدیک سب سے بڑی خوبی ہے۔ شاعر کو چاہیئے کہ وہ کم لفظوں سے معانی کی ایک دنیا آباد کرے۔

''جورجس'' (۴۸۵۔۳۸۰ ق۔م) شاعری کو عروضی نظام کی ایک شکل کہتا ہے۔ جس کا مقصد سامعین کو متاثر کرنا اور ترغیب دینا ہے۔اسی طرح ارسٹوفینز (۴۴۸۔۳۸۰ ق۔م) کی کامیڈیوں میں طنز کے ساتھ ساتھ تنقیدی اشارے بھی ملتے ہیں۔مثلاً ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ خراب شاعر ''بغیر پھل کے پتیوں'' کی طرح ہوتا ہے۔ خراب شاعر خالی ہوا میں آواز پیدا کرتے ہیں۔اور بہروپ سے فن کو بگاڑتے ہیں۔وہ یہ سوال بھی اٹھاتا ہے کہ شاعر کب قابل تعریف ہوتا ہے۔اور خود ہی جواب دیتا ہے کہ جب اس کا فن صحیح اور سچا ہو۔اور جب اس کی بات آفاقی ہو۔وہ طنزیہ انداز میں یوری پیڈس کے فلسفے اور کردار نگاری کے طریقے سے بھی اظہار نفرت کرتا ہے۔ارسٹوفینز (ایسکلیس،سوفوکلیز، اور سقراط) کا ذکر بھی آتا ہے۔اور طنزیہ وہجویہ انداز میں بڑے کام کی باتیں کہہ جاتا ہے۔''سمپوزیم'' میں افلاطون نے لکھا ہے کہ ارسٹوفینز کے تمسخرانہ انداز میں ایک گہرا مقصد پوشیدہ ہوتا ہے۔

ہومر کے بعد یونان میں مختلف اصناف سخن نمایاں ہوئے۔ان اصناف سخن کے مقاصد اور ان کی ہیئت کو دیکھ کر یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ یہ اصناف تنقیدی شعور کے بغیر وجود میں نہیں آسکتے۔''سیفو اور الکایوس'' نے گیت میں داخلی جذبات کا اظہار کیا ہے۔گویا تنقیدی شعور کے ساتھ گیت کی صنف کو ہیئت کی موزونیت کے اعتبار سے،داخلی جذبات کے اظہار سے وابستہ کر دیا ہے۔اس کی کوکھ سے اوڈ (ode) نے جنم لیا۔اور کورس گیت وجود میں آئے۔رفتہ رفتہ شاعروں کے مدرسے بن گئے اور ہر مدرسہ ایک دوسرے پر فوقیت حاصل کرنے کی کوشش کرنے لگا۔ایتھنز کے لوگ بہت باتونی تھے۔بحث ان کی گھٹی میں پڑی ہوئی تھی۔ان کی تنقید نے اسی مزاج بحث سے رفتہ رفتہ اپنے خدوخال نمایاں کیے۔ایسکلیس (۵۲۵۔۴۵۶،ق۔م) سے لے کر یوری پیڈس تک اکثر ڈراموں میں تنقیدی بحث ملتی ہے۔جو غصے یا طرف داری پر ختم ہوجاتی ہے۔سوفوکلیز (۴۹۵۔۴۰۶ ق،م) کی اس بات سے میں نے کردار پیش

کیے جیسے ہونے چاہیئے۔ یوری پیڈس نے ایسے کردار پیش کیے جیسے وہ ہیں۔ دو شاعروں، ڈرامہ نگاروں کا مخصوص فرق اور ان کی انفرادیت سامنے آتی ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ کسی فن کے بارے میں کوئی نقطہ نظر، کوئی وضاحت، مختلف فن پاروں سے اس کا مقابلہ اور ان کے باہمی فرق کا اظہار ''تنقید'' ہے۔

ان ساری بحثوں اور اشارات کے باوجود ابھی تک تنقید میں نظم وضبط اور باقاعدگی پیدا نہیں ہوئی۔ اور تنقید کی زبان یعنی اس کی مخصوص اصطلاحات ابھی تک وضع نہیں ہوئی ہیں، خیالات موجود ہیں، نقطہ ہائے نظر موجود ہیں، آرا موجود ہیں لیکن یہ سب ان موتیوں کی طرح بکھری ہوئی ہیں، انہیں ابھی گوندھ کر ہار نہیں بنایا گیا ہے۔ تنقیدی شعور اور تخلیقی عمل کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ یہ سب تنقیدی آرا جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ تخلیقی عمل کی کوکھ سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ لیکن اس دور میں تنقید ایک فن کی حیثیت سے اس وقت اپنا ایک الگ مقام پیدا کرتی ہے، جب وہ فلسفے سے اپنا ناتا جوڑ کر مستقل اصطلاحیں وضع کر لیتی ہیں۔ یونانیوں کو چونکہ خیالات سے، فکر سے ہمیشہ دل چسپی رہی ہے۔ اس لئے بقول سعدی انہوں نے عقل و دانش کے وہ کارنامے دکھائے ہیں۔ اور مختلف علوم وفن میں اتنی ترقی کی ہے کہ ان کا نام تاریخ انسانیت میں آج تک زندہ ہے۔ سقراط کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے فلسفہ کو اہمیت دی۔ اور اسے آسمان سے زمین پر اتارا۔ اسی کے زیر اثر افلاطون نے ایک عقلی نظام تعمیر کیا جو انسان کی بنیادی فکر وعمل کا احاطہ کرتا ہے۔ اور زندگی کا پھیلاؤ، ذہن انسانی کے بے شمار گوشے، مذہب، سیاست، معاشرتی ومعاشی زندگی اخلاق سب کچھ ایک مربوط فلسفے اور ایک مابعد الطبیعاتی نظریے کے تحت آجاتے ہیں۔ ادب وشاعری بھی زندگی کا ایک بنیادی واہم پہلو ہے۔ یہ کیسے ممکن تھا کہ یونانی فلسفی اسے چھوڑ جاتے؟۔ افلاطون جو خود ایک پیدائشی شاعر تھا۔ ''جمہوریہ'' لکھتے وقت شاعر کو ضرور اپنے ذہن سے خارج کر دیتا تھا۔ لیکن اسی کے ساتھ بحث کا وہ لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔

جو آج تک جاری ہے۔ اس بحث سے متعدد اصطلاحات وجود میں آئیں اور بہت سی فنی وشعری نظریات نے جنم لیا۔ ارسطو نے اس بحث کو منظم ومربوط کر کے علم تنقید کی عمارت کھڑی کی۔ اور مروجہ الفاظ کو نئے معنی دے کر ایسی اصطلاحیں وضع کیں، جن سے آج تک ہم اپنے اظہار کو سہل بناتے ہیں۔

افلاطون

ارسطو اور یونان کی اس ذہنی فضا کے درمیان افلاطون (۴۲۷؟۔ ۳۴۷ ق،م) سب سے اہم مقام کا مالک ہے۔ وہ ارسطو کا استاد اور سقراط کا شاگرد رشید تھا۔ وہ ایک پیدائشی شاعر تھا۔ لیکن اس نے سقراط کے زیر اثر اپنی نظموں اور ڈراموں کو جلا دیا۔ اور اپنی ساری صلاحیتیں فلسفے پر مرکوز کر دیں۔ ''مکالمات افلاطون'' اس کی وہ عظیم تصنیف ہے، جس کی کوکھ سے فلسفے کی باقاعدہ عظیم روایت جنم لیتی ہے۔ اور بقول ایمرسن یہ وہ کتاب ہے، جس میں دنیا کی ہر کتاب کا مواد موجود ہے۔ یوں تو سارے مکالمات'' بنیادی اہمیت کے حامل ہیں، لیکن جمہوریہ (ری پبلک) دو وجوہ سے زیادہ اہم ہے۔ ایک تو یہ کہ اس میں افلاطون نے ایک مثالی ریاست کا جامع تصور پیش کیا ہے۔ دوسرے یہ کہ اپنے جمہوریہ سے افلاطون نے شاعر کو برطرف کر دیا ہے۔ افلاطون کے مکالمات میں سے کوئی مکالمہ خصوصیت کے ساتھ ادب کے بارے میں نہیں ہے۔ لیکن مختلف مکالموں میں شاعری کے بارے میں جو اراملتی ہیں، ان کو جوڑ کر ایک ادھورا جمالیاتی نظریہ ضرور بنایا جا سکتا ہے۔ ''ای،ان'' (ion) میں وہ شاعر کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے۔

''کیونکہ شاعر ایک روشنی ہے اور پاک کرنے والی چیز ہے۔ وہ اس وقت تک تخلیق نہیں کرتا، جب تک الہامی قوت اس پر غالب نہ آ جائے۔ اور وہ اپنے حواس زائل نہ کر دے اور عقل یکسر غائب نہ ہو جائے۔ جب تک وہ اس عالم جذب میں نہیں

ہوتا، وہ بے قوت رہتا ہے۔ اور اپنے الہام ربانی کو الفاظ کا جامہ نہیں پہنا سکتا۔ وہ بڑے شان دار الفاظ ہوتے ہیں، جن میں شاعر انسان کے عمل کو پیش کرتے ہیں۔ لیکن یہ الفاظ اصول فن کی مدد سے ان کے اندر پیدا نہیں ہوتے۔ صرف شاعر کی دیوی ان میں الہامی قوت کا صور پھونک سکتی ہے۔ اس عالم جذب میں ان میں سے کوئی کیف آور، پر جوش بھجن لکھتا ہے، کوئی حمدیہ گیت گاتا ہے۔ کوئی کورس تخلیق کرتا ہے، کوئی ''ایپک'' لکھتا ہے۔ اور کوئی ''آئی امبک'' شعر کہتا ہے۔ جو ایک صنف میں اچھا ہوتا ہے۔ وہ دوسری صنف پر قدرت نہیں رکھتا۔ کیونکہ شاعر فن کی مدد سے نہیں، بلکہ آسمانی قوت سے نغمہ سرا ہوتا ہے''۔

اس اقتباس سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ افلاطون شاعر کو ایک عظیم درجہ دیتا ہے۔ وہ اس کی عظمت کے گن گاتا ہے۔ اس کا دل سے قائل ہے۔ لیکن اس کی وجہ سے وہ اپنے مثالی جمہوریہ سے برطرف بھی کر دیتا ہے۔

اس فطرت کا انسان مخدوش ہوتا ہے۔ وہ کسی نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھتا۔ وہ نظام فکر میں خلل انداز ہوتا ہے۔ آسمانی وجدان کی وجہ سے افلاطون شاعر کو مجنون اور دیوانہ کہتا ہے۔ ایسا دیوانہ جس کے سر پر فن کی مقدس دیوی کا سایہ ہوتا ہے۔ اور جو اس میں جوش وجذبہ پیدا کر کے غنائیہ کلام لکھواتی ہے۔ اور اس لیے اس کا اعتبار نہیں کیا جا سکتا۔ وہ معلم اخلاق کی حیثیت سے ناکامیاب ہے۔ عالم کی حیثیت سے وہ غلط علم دیتا ہے۔ کیونکہ وہ کسی چیز کا صحیح اندازہ لگانے سے قاصر ہے۔ مابعد الطبیعاتی نقطہ نظر سے وہ جس چیز کی نقل کرتا ہے۔ وہ حقیقت سے دو درجہ دور ہوتی ہے۔ اسکی تفصیل افلاطون یہ بتاتا ہے کہ ایک ایسی شے کے بارے میں جس کا ایک نام بھی ہو۔ یہ قیاس کیا جا سکتا ہے۔ کہ اس کی ایک مشترک صورت بھی یقیناً ہوگی۔ اور یہ ایک مشترک صورت ایک مشترک خیال کا مظہر ہوگی۔ افلاطون کے نزدیک حقیقت کسی چیز میں نہیں ہوتی۔ بلکہ اس کے ''خیال'' میں ہوتی ہے۔ فلسفی کا کام یہ ہے کہ وہ کسی منفرد ''شے سے'' خیال

تک پہنچے۔شاعر خیال تک نہیں پہنچتا، بلکہ اسے ''شے'' میں محور ہتا ہے۔اور اسے بھی غلط طریقے سے پیش کرتا ہے۔اپنی اس بات کو افلاطون پلنگ کی مثال سے واضع کرتا ہے۔وہ کہتا ہے دنیا میں لاتعداد پلنگ ہیں،جنہیں مختلف بنانے والوں نے بنایا ہے۔ لیکن ان سب پلنگوں کی اصل وہ مثالی پلنگ ہے،جس کی صورت خدا کے ذہن میں ہے۔بڑھئی جب پلنگ بناتا ہےتو وہ اسی مثالی پلنگ کی نقل پیش کرتا ہے۔اور حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتا ہے۔اوراسی طرح شاعر بھی جب اس پلنگ کو پیش کرتا ہےتو وہ بھی مصور کی طرح حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتا ہے۔وہ بھی عکس کے عکس کا پجاری ہے۔ایسے شخص سے کسی اخلاقیات کی امید نہیں کی جا سکتی۔ہومر نے خدا کو وہ کام کرتے دکھایا ہے۔جو اخلاقی نقطہ نظر سے بدی کا اظہار کرتے ہیں۔اس نے دیوی دیوتا کو زانی، جھوٹا اور جھگڑالو دکھایا ہے۔''زیوس''بغیر کسی اخلاقی اصول کے جس کو چاہتا ہے خوش کر دیتا ہے۔خدا نیکی کا اشارہ ہے۔اس لئے بدی کا اشارہ خدا نہیں، بلکہ کوئی اور ہونا چاہیئے۔شاعر چونکہ انسانی جذبات کو برانگیختہ کرنے کی قوت رکھتا ہے۔اسی لیے اس کے اثر سے ہر شہری بدی کی راہ پر لگ سکتا ہے۔اور اسی لیے ''جمہوریہ'' میں افلاطون نے لکھا ہے کہ شاعر کو قانون کے ذریعہ روکا جائے کہ وہ یہ نہ کہے کہ خدا شر کا سبب ہے۔

اگر کوئی شاعر کسی پریشانی یا آفت کا ذکر کرے تو اسے یہ اجازت نہ دی جائے کہ وہ ان پریشانیوں کو خدا سے منسوب کرے،یا اگر وہ انہیں خدا سے منسوب کرے بھی تو کسی طرح یہ سمجھا جائے کہ خدا نے جو کچھ کیا ہے۔وہ حق ہے، انصاف ہے،اور وہ لوگ اس سزا سے بہتر انسان بن گئے ہیں۔اس بات کو سختی سے منع کیا جائے کہ خدا کسی بھی طرح شر کا باعث ہے۔اور ایک منظم جمہوریہ میں یہ بات نہ گائی جائے اور نہ نظم کہی جائے کہ ایسا بہتان خودکشی، بربادی اور رسوائی اور بدکاری کا باعث ہوگا۔

افلاطون کے مطابق سیاست اور اخلاق کو الگ نہیں کیا جا سکتا۔مثالی جمہوریہ کے

حاکموں کی تعلیم کے لئے شاعری کی تعلیم مضر ہے۔ کیونکہ شاعر اچھا شہری بننا نہیں سکھاتے۔ اچھے اخلاق کا درس نہیں دیتے، افلاطون کہتا ہے کہ جوانوں کو اپنے ملک کے لئے بہادری سے مرنا سکھایا جائے۔ اور عاقبت میں صلے کی امید دلائی جائے۔ لیکن شاعر جو عالم ارواح کا نقشہ پیش کرتے ہیں۔ وہ بہادری کی نفی کرتا ہے۔ وہ موت سے خوف دلاتے ہیں، انسان کو بزدل بناتے ہیں۔ شاعری عورت اور خراب آدمیوں کی طرف متوجہ کرتی ہے۔ وہ ان جذبات کو ابھارتی ہے، جن کا ترک کرنا بہتر ہے۔ جن پر انسان کو قابو پانا چاہیئے۔

افلاطون شاعروں کی اہمیت سے واقف تھا اور اس بات سے بھی باخبر تھا کہ شاعری میں چونکہ اثر آفرینی کی غیر معمولی قوت ہوتی ہے۔ اس لئے اگر شاعروں کو آزاد چھوڑ دیا جائے تو وہ مثالی جمہوریہ میں خلل پیدا کریں گے۔ اس نے کہا کہ ''جب شاعر ہمارے شہر میں آتے ہیں'' تو ہم ان کے سامنے جھک جاتے ہیں۔ ان کی پرستش کرتے ہیں کیونکہ وہ ان قوتوں کے اعتبار سے پاک اور منزہ ہستیاں ہیں۔ لیکن ہماری ریاست میں ان کا وجود ہونا ناممکن ہے۔ مثالی جمہوریہ کا قانون اس کی اجازت نہیں دیتا۔ اس لئے ان پر خوشبوئیں چڑھانے اور ان کے گلے میں ہار ڈالنے کے بعد انہیں شہر سے نکال دینا چاہیئے۔

افلاطون کی یہ ساری بحث تضاد کا شکار ہے۔ یہ ایک معمہ ہے۔ وہ دل سے شاعر کو چاہتا ہے۔ اس کی اہمیت وحیثیت سے باخبر ہے۔ مگر قانون واخلاق کے نقطہ نظر سے وہ اسے اپنی جمہوریہ سے نکال دیتا ہے۔ یہاں اصول اس کی ذاتی پسند پر غالب آجاتے ہیں۔ یہ کشمکش اس کے اندر بار بار سر اٹھاتی ہے۔ اور جب ہم مکالمات کے ''قانون'' والے حصے کو پڑھتے ہیں تو وہ پھر سے شاعروں کو رعایت دینے پر آمادہ ہو جاتا ہے۔ اور کہتا ہے:۔

شاعروں کو فاتحین کی تعریف کرنے کی اجازت دے جائے، ہر شاعر کو نہیں صرف

ان شاعروں کو جو پچاس سال سے کم عمر کے نہ ہوں۔ اور وہ اسے نہ ہوں۔ خواہ ان کی شاعرانہ وموسیقانہ قوتیں کتنی ہی زیادہ کیوں نہ ہوں، اور جنہوں نے کوئی عظیم کام سر انجام نہ دیا ہو۔ بلکہ وہ ایسے ہوں کہ خود نیک رہے ہوں۔ اور ریاست میں معزز سمجھے جاتے ہوں۔ عمدہ کاموں کے خالق ہوں، ایسے ہی معزز لوگوں کی نظمیں گائی جاتی ہیں۔ چاہے وہ نظمیں موسیقیت میں کمزور ہی کیوں نہ ہوں۔ ان نظموں کے بارے میں فیصلہ ناظمین تعلیم اور داعیان قوانین کے ہاتھ میں ہونا چاہیئے۔ ایسے ہی شاعر آزادی کے ساتھ نغمہ سرائی کر سکیں گے۔ مگر یہ اجازت تمام شاعروں کے لئے عام نہیں ہونی چاہیئے۔''

یہ وہ نقطہ نظر ہے جو شاعری کو مقصد کے تحت لے آتا ہے۔ اور شاعری کی آزادی کو پابہ زنجیر کر دیتا ہے۔ حاکمان وقت کی ہمیشہ یہی کوشش رہی ہے کہ ہر آزاد تخلیقی سرگرمی کو حراست میں لے کر اسے اپنے مقاصد کے لئے استعمال کریں۔ ''جمہوریہ میں بھی افلاطون کا یہی نقطہ نظر ہے۔''

لیکن اس نقطہ نظر میں اختلاف کے باوجود جب افلاطون فن کو نقل کرتا ہے۔ تو ہمیشہ کی طرح وہ بات آج بھی درست ہے۔ ارسطو سے لے کر آج تک کسی نے بھی انکار نہیں کیا۔ مگر جب وہ اسے حقیقت سے دو درجہ دور اور حقیقت کی بگڑی ہوئی شکل کہتا ہے تو ارسطو بھی ''بوطیقا'' میں افلاطون کا نام لیے بغیر اس کا جواب دیتا ہے۔ افلاطون نے بحث کے سلسلے میں جو اصطلاحیں نافذ کی ہیں۔ اور ان اصطلاحوں کے ذریعے جن آفاقی اصولوں کو پیش کیا ہے۔ ان پر آج بھی اسی طرح بحث ہو رہی ہے۔ افلاطون نے جو مسائل اٹھائے ہیں وہ یہ ہیں:۔

(۱) فن میں نقل کا مسئلہ

(۲) شاعری کا مقصد اور اس کی ماہیت

(۳) شاعری کی آفاقیت

انہی مسائل کو لے کر ارسطو نے سارے ادب وشعر کا جائزہ لیا ہے۔اور اپنے منطقی ذہن سے ان گتھیوں کو سلجھا کر ادبی تنقید کا سنگ بنیاد رکھتا ہے۔لہذ اتنقید کے مطالعے کے لئے جس تصنیف سے پوری اور گہری واقفیت ضروری ہے۔وہ ارسطو کی ''بوطیقا'' ہے۔

ارسطو

ارسطو (۳۸۴۔۳۲۲، ق،م) نے ان تمام مسائل کو جو افلاطون نے اٹھائے تھے۔ایک مربوط نظام فکر میں تبدیل کر دیا۔اسی لئے تنقید کا اصلی بانی وہی ہے۔اس کی دو تصانیف تنقید کے دائرے میں آتی ہیں۔ایک ''بوطیقا'' جس میں شاعری کی ماہیت اور اس کے مقصد پر بحث کی گئی ہے۔دوسری ''رطوریقا'' جس میں فصاحت وبلاغت کے اصول بیان کیے گئے ہیں۔پہلی تصنیف کا تعلق فن شاعری سے ہے اور دوسری کا فن خطابت سے۔بوطیقا سے مغرب کی ادبی وشعری روایت جنم لیتی ہے۔ اور ''رطوریقا'' سے عربی وفارسی کی شعری وادبی روایت سے گہرا تعلق ہے۔

افلاطون کے دور میں یونان کے حالات ایسے رہے تھے کہ ان میں سیاسی واخلاقی امور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے تھے، ملک کو ایک ایسے نظام کی ضرورت تھی، جس سے استحکام پیدا ہوا۔اصول وقانون کی حکمرانی ہو۔اور عدل وانصاف اصول زندگی بن سکیں۔ان حالات میں جیسا کہ ایسے ادوار میں ہوتا ہے۔ادب وشعر کی حیثیت ضمنی رہ گئی تھی۔اور اگر وہ کسی نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھ سکتے تھے تو انہیں برطرف بھی کیا جا سکتا تھا۔اس کے برخلاف ارسطو کے زمانے میں یونان متحد تھا۔اور اس میں استحکام پیدا ہو چکا تھا۔سکندر اعظم کا ڈنکا چار سو بج رہا تھا۔اس لئے جو مسائل استاد افلاطون کو پریشان کر رہے تھے۔شاگرد ارسطو کے لئے زیادہ اہم نہیں رہے تھے۔سیاسی استحکام کی اس فضا میں ارسطو کو زیادہ اطمینان کے ساتھ غور کرنے کا موقع ملا۔ارسطو نے ''بوطیقا'' میں کہیں اپنے استاد کا نام نہیں لیا۔اور نہ کہیں یہ بتایا کہ وہ افلاطون کی فکری

غلطی کی تصحیح کر رہا ہے۔ لیکن اس تصنیف کو پڑھنے والا یہ ضرور محسوس کرتا ہے کہ اس کے ذہن پر افلاطون کی فکر اثر انداز ہو رہی ہے۔ بوطیقا کے مطالعے سے ارسطو اور افلاطون کی فکر کا بنیادی فرق بھی سامنے آ جاتا ہے۔ افلاطون فلسفی تھا جو فلسفے کو عام لوگوں کی زندگی تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو سائنس دان تھا جو سائنسی نظریات کو عام لوگوں اور اپنے طلبہ کے اور دوسرے تعلیم یافتہ لوگوں تک پہنچانا چاہتا تھا۔ ارسطو ادب کا بھی اسی طرح تجزیہ کرتا ہے، جیسے علم حیوانات کا۔ اس کے سامنے کوئی سیاسی و اخلاقی مقصد نہیں ،وہ اپنے دور کے ادب کا، اپنے قدیم ادب کا اسی طرح جائزہ لیتا ہے۔ جیسا کہ وہ ہے اور اس کے مطالعے سے اسی طرح کے اصول اخذ کرتا ہے، جیسے کہ کوئی سائنس دان مادی اشیاء کے مطالعے سے اصول اخذ کرتا ہے۔ اسی لیے بوطیقا ادب کی سائنسی تحلیل کی پہلی کوشش ہے۔

بوطیقا کے مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ارسطو کا ذہن منطقی اس کا مزاج سائنسی اور اس کی فکر معروضی ہے۔ اس کی نظر بیک وقت تمام فنون پر ہے۔ اور وہ دیکھتا ہے کہ سارے فنون زندگی کی نقل (Mimesis) ہیں۔ یہ اصطلاح افلاطون سے لی گئی ہے۔ افلاطون کے ہاں شاعرانہ نقل حقیقت سے دو درجہ دور ہو جاتی ہے۔ شاعر عکس کے عکس کا پجاری ہے۔ لیکن ارسطو کے ہاں یہ ایک قدرتی عمل ہے۔ افلاطون ''عینیت'' پر زور دیتا ہے۔ ارسطو ''واقعیت'' پر زور دیتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک سارے فنون نقل کی صورتیں ضرور ہیں، لیکن ان صورتوں میں فرق تین وجوہ سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ سارے فنون نقل کے ایک دوسرے سے ذرائع مختلف ہیں۔ دوسرے اس وجہ سے کہ یہ مختلف چیزوں کی نقل کرتے ہیں۔ اور تیسرے اس وجہ سے کہ یہ نقل کے مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں۔ یعنی ذرائع، اشیاء اور طریقے کے فرق سے ایک فن دوسرے فن سے نقل کے بنیادی اشتراک کی وجہ سے مختلف ہو جاتا ہے۔ شاعر کا ذریعہ زبان ہے۔ جس میں بحر کی وجہ سے موسیقیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مگر

بحر کا وجود ہی شاعری کو شاعری نہیں بناتا، شاعر انسان کو حالت عمل میں پیش کرتے ہیں۔ اور ایسے انسانوں کو سامنے لاتے ہیں جو یا تو نیک ہوتے ہیں یا بد ہوتے ہیں۔ یہ انسان یا تو ہم سے بہتر ہوتے ہیں یا بدتر یا پھر ہم جیسے ہوتے ہیں۔ شاعری کی مختلف اصناف میں فرق بھی اسی وجہ سے پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً کامیڈی کا مقصد انسان کو اس سے بدتر دکھانا ہے۔ جیسا کہ وہ آج کل ہیں۔ اور ٹریجیڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔

ارسطو کے لئے افلاطون کی طرح یہ مسلہ اہم نہیں کہ شاعری کو باقی رکھا جائے۔ اسے ختم کر دیا جائے، یا اس پر پابندی لگادی جائے، بلکہ اس کا وجود اس لئے اہم ہے کہ اس فن کا تعلق انسان کی فطرت سے ہے۔ نقل کرنے کی جبلت انسان میں ازل سے موجود ہے۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لئے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ ''نقال'' ہے۔ پھر اس میں نقل سے وجوہ میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلت بھی موجود ہے۔ تجربے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ چیزیں جن کا دیکھنا ہمارے لئے تکلیف دہ ہے۔ جب فن کے ذریعے ان کی نقل پیش کی جاتی ہے، تو ہم اس نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جتنی صحت کے ساتھ ساتھ ان کی نقل پیش کی جائے گی وہ اتنی ہی اچھی معلوم ہو گی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ انسان علم سے لطف حاصل کرتا ہے۔ نقل کرنے کی جبلت ہمارے لئے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور روزن کا احساس، ان فطری و جبلی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کر کے انسان نے آخر کار اپنی جدت و برجستگی سے شاعری ایجاد کر لی ہے۔

یہ سمجھ لینا غلط ہے کہ ارسطو اخلاقی قدروں سے بے نیاز ہے۔ افلاطون کے زیر اثر وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری کا موضوع جتنا بلند ہو گا، نظم بھی اتنی ہی بلند ہو گی۔ سنجیدہ شاعری شائستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کام کو پیش کرتے ہیں۔ اور کم ذہن

لوگ ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھتے ہیں۔کامیڈی کو وہ یہ کہہ کر چھوڑ جاتا ہے کہ اس میں پست اور خراب قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں۔یہ لوگ ان معنوں میں خراب نہیں ہیں، کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہیں۔ بلکہ مضحک ہونا بھی بدصورتی اور بدی کی ایک شکل ہے۔اسی لیے وہ بوطیقا میں سارا زور ٹریجڈی پر دیتا ہے۔بوطیقا ہم تک تباہ حالت میں پہنچی ہے۔اور چھٹے باب میں وہ یہ کہہ کر آگے بڑھ جاتا ہے۔کہ کامیڈی کے بارے میں بھی بعد ہی میں بات کروں گا۔ممکن ہے اس نے اس موضوع پر بھی بوطیقا میں بحث کی ہو۔لیکن جس صورت میں وہ ہمارے سامنے ہے۔اس سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ ارسطو ٹریجڈی کو تمام اصناف کا کامل نمونہ سمجھتا تھا۔ بلکہ ایک جگہ تو وہ یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ ''جو کچھ ٹریجڈی کے بارے میں کہا جائے گا وہ سب اصناف پر پورا اترے گا''۔

ارسطو کا مزاج منطقی ہے۔اور منطق میں تعریف (Definition) اور معنی ومفہوم کا تعین بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔بوطیقا میں وہ ٹریجڈی کی مکمل اور جامع ومانع تعریف کرتا ہے۔یہ تعریف ہی بوطیقا کی جان ہے۔یہاں بھی افلاطون اس کے ذہن کے نہاں خانے میں بیٹھا ہے۔افلاطون نے ڈرامے پر یہ الزام لگایا تھا کہ وہ جذبات برانگیختہ کرتا ہے۔اور اس طرح انسان کو عقلی بنانے کی بجائے جذباتی بناتا ہے۔ارسطو یہ کہتا ہے کہ ٹریجڈی ترس اور خوف کے جذبات کو ابھار کر ایسے مقام پر لے آتی ہے کہ جہاں وہ جذبات نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں، بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔اس عمل کے لئے وہ کیتھارسس (Katharsis) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔یہ عمل انسان کے اندر اسی طرح ہوتا ہے جیسے یونانی طریقہ علاج میں منضج کے ذریعہ پہلے بیماری کو ابھارا جاتا ہے۔اور پھر مسہل کے ذریعے اس کو ایک توازن اور اعتدال پر لایا جاتا ہے۔اس لئے وہ ٹریجڈی میں کردار، پلاٹ، طرز، خیال، تماشا، گیت، اور بحیثیت مجموعی اس کی لمبائی کی موزونیت کو نہایت ضروری قرار دیتا

ہے۔ وحدت اثر، شاعرانہ صداقت اور قرین قیاس ہونا وہ عام اصول ہیں جن پر ارسطو نے نہایت زور دیا ہے۔ ارسطو نے جو سوال اپنے دور میں اٹھائے تھے۔ ان سے ادبی تنقید کا لامتناہی سلسلہ شروع ہوتا ہے۔

ارسطو ''فارم'' کو خاص اہمیت دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ٹریجیڈی ہمارے جذبات کو فارم عطا کرتی ہے۔ اور اس طرح ان پر قابو پا لیتی ہے۔ اور جذبات ویسے خطرناک نہیں ہوتے، جیسا افلاطون نے انہیں سمجھا اور بتایا ہے۔ افلاطون نے کہا تھا۔ کہ شاعر چونکہ الہامی قوتوں کے قبضے میں ہوتا ہے۔ اس لیے اسے کسی تنظیم کے تحت نہیں لایا جا سکتا ہے۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کی ''فارم'' پر زور دے کر یہ بتایا کہ شاعر بھی ویسا ہی منظم کام کرتا ہے۔ جیسا کہ فلسفی کرتا ہے۔ فارم کی وجہ سے شاعری انسان کے اندر توازن پیدا کرتی ہے۔ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے۔ شاعری ان چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہے۔ شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ جب کہ تاریخ مخصوص صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے۔ اس لیے شاعری تاریخ کے مقابلہ میں زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ لائق توجہ ہے۔ آفاقی صداقتوں سے ارسطو کا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے۔ جنہیں خاص قسم کے اشخاص خاص قسم کے حالات میں کہیں گے یا کریں گے۔ اور یہی شاعری کا مقصد ہے۔ فارم کا تصور ارسطو کا سب سے اہم اضافہ ہے۔ افلاطون نے شاعری کو مواد کے نقطہ نظر سے دیکھا تھا۔ اور اسی لیے وہ اسے زندگی کی بے معنی نقل سمجھا تھا۔ ارسطو اسے ''فارم'' کے نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ زندگی کا کوئی فارم نہیں ہے۔ جب کہ ٹریجیڈی میں آغاز ہوتا ہے، وسط ہوتا ہے، اور اس کا خاتمہ ہوتا ہے۔ اور ہر حصہ ایک دوسرے سے پیوست ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس فارم کی شکل منطقی ہے۔ اور اس کا اثر اخلاقی ہے۔ ٹریجیڈی کا ہیرو نہ کامل انسان ہوتا ہے۔ اور نہ وہ بدکار ہوتا ہے بلکہ بنیادی طور پر وہ شائستہ اور نیک ہوتا ہے۔ لیکن اس کے اندر ایک سقم ایک کمزوری ہوتی ہے۔ جو اس کی بربادی کا باعث بنتی

ہے۔ یہ کمزوری اخلاقی غلطی ہے اور ممکن ہے کہ اس کی یہ غلطی شعوری نہ ہو۔ بلکہ فیصلے کی غلطی ہو۔لیکن اس سے اس وقت بھی ہمارے تصورے انصاف کوٹھیس نہیں پہنچتی، جب وہ بہترین حالت سے قعر مذلت میں گر جاتا ہے۔مصائب والام اسے گھیر لیتے ہیں۔فارم کا وجود اصلاح کا اثر رکھتا ہے۔ٹریجیڈی کی فارم،اس کی ترتیب ،اس کے برتے جانے کا شعور سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے۔کہ شاعر بالکل پاگل انسان نہیں ہوتا، بلکہ اس میں ایک گہرا اور منظم شعور ہوتا ہے۔

افلاطون کے اس اعتراض کا کہ ''شاعر جھوٹا اور بد کار ہوتا ہے''۔ارسطو یہ جواب دیتا ہے کہ فن شاعری پر صحت کا وہ نظر یہ عائد کرنا جو زندگی کے دوسرے امور پر عائد کیا جاتا ہے۔غلط ہے۔شاعر کی غلطی صرف اس وقت غلطی ہے۔جب وہ نقل کرنے کی صلاحیت میں ناکام ہو۔اگر وہ کسی پیشے کے بارے میں غلط معلومات بہم پہنچاتا رہا ہے۔تو یہ شاعرانہ غلطی نہیں ہے۔ای ان (ion) میں افلاطون نے ''رتھ کی دوڑ'' کی مثال دے کر یہ کہا تھا کہ شاعر جب اسے بیان کرتا ہے تو اس کا بیان رتھ والے نظر میں غلط ہوتا ہے۔ارسطو نے یہی مثال دی ہے اور لکھا ہے کہ شاعر کا مقصد وہ نہیں تھا جو رتھ کی دوڑ سکھانے والے کا ہوتا ہے۔شاعر محض نقل نہیں کرتا بلکہ نقل کے ذریعے اس عالم مثال تک پہنچ جاتا ہے۔جو افلاطون کے فلسفی کا مطمح نظر ہے۔اسی طرح آفاقیت پر غیر معمولی زور ارسطو کی تصور شاعری کی بنیاد ہے۔اسی سے کلاسیکی تصور فن کی بنیاد پڑتی ہے۔رومانی اور واقعاتی فن کا فرق سامنے آتا ہے۔شاعر اپنے کرداروں میں ان خصوصیات کو اجاگر نہیں کرتا، جن میں وہ سب سے الگ ہو۔ بلکہ ایسی خصوصیات کو ابھارتا ہے۔جو اس نوع کے سب انسانوں میں مشترک ہو۔

ارسطو نے بوطیقا میں پانچ بنیادی اصطلاحوں سے بحث کی ہے۔یعنی، نقل، پلاٹ، سقم، تزکیہ (Katharsis) اور آفاقیت ۔یہ پانچوں اصطلاحیں اس وقت سے لے کر آج تک زیر بحث ہیں۔اگر آنے والوں نے اپنے خیالات کے اظہار کے

لئے انہیں ناکافی سمجھا ہے تو وہ اسی قسم کی اصطلاحیں بنانے یا ان میں نئے معنے شامل کرنے سے آگے نہیں بڑھے ہیں۔ مثلاً نقل کی اصطلاح کو لیجیے۔ نقل کے پانچ پہلو سامنے آتے ہیں۔ (۱) وہ چیز جس کی نقل کی جا رہی ہے۔ (۲) نقل کرنے والا (۳) نقل کو سمجھنے والا (۴) نقل کرنے والے کا ذریعہ اور طریقہ (۵) پھر وہ نقل جو وجود میں آئی ہے۔ ارسطو کے بعد سے نقل کا لفظ کبھی ایک پہلو پر زور دیتا رہا ہے۔ اور کبھی دوسرے پر، مثلاً ہورلیس نے نقل کا لفظ جن معنوں میں استعمال کیا ہے، وہ اٹھارویں صدی تک ان ہی معنوں میں استعمال ہوتا رہا۔ ہورلیس کے ہاں نقل کے معنی زندگی کی نقل کے نہیں رہتے، بلکہ قدما کی نقل کے ہو جاتے ہیں۔ کولرج نے ''تخیل'' کا لفظ استعمال کیا ہے۔ تو اس نے نقل کے اس پہلو پر زور دیا ہے۔ کہ شاعر کے لئے ضروری ہے کہ اس کی نقل میں انفرادی عنصر نمایاں ہو۔ یعنی نقل کرنے والے کی ذاتی و انفرادی رائے، اس کا انداز فکر و نظر واضح ہو۔ لیکن جب ذاتی فکر و نظر پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور شاعری توازن کھو بیٹھی تو میتھیو آرنلڈ نے شاعری کو تنقید حیات کہا، جس سے اس کی مراد یہ تھی کہ صرف تخیل ہی کافی نہیں ہے، بلکہ اس میں عقل کا عنصر بھی شامل ہونا چاہیے۔ ''تخیل'' میں ''عقل'' کا عنصر شامل ہونے سے وہ توازن پیدا ہو گیا ہے، جو فکر سے حاصل ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی نے ''ابلاغ'' کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جس میں کسی فن پارہ کو دیکھ کر، سن کر یا پڑھ کر پیدا ہونے والے اثر پر زور دیا گیا ہے۔ اس طرح نقل کا ایک اور پہلو سامنے آ گیا ہے۔ آگے چل کر کروچے نے اظہار (Expression) کا لفظ استعمال کیا، جس کے معنی ہیں کہ جب آپ نقل کے تخلیقی عمل سے کسی چیز کو بناتے یا پیش کرتے ہیں تو آپ ہو بہو وہ چیز نہیں بنا سکتے۔ کہ جو چیز اصل تھی، لیکن ایسی چیز ضرور تخلیق کر لیتے ہیں، جو ان تمام اثرات کی حامل ہوتی ہے۔ جو اصل نے فن کار کے اندر پیدا کیے تھے۔ گویا آپ کی نظر کی گہرائی و گیرائی بھی اس میں آ جاتی ہے، جو اصل میں نہیں ہوتی۔ اور پھر اس کو پیش کرنے سے وہ کیفیت

پڑھنے والے میں بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ جو فن کار میں پیدا ہوئی تھی اور جس کا فن کار اظہار کرنا چاہتا تھا۔ ٹی۔ ایس ایلٹ معروضی تلازمات(Objective Correlatives) کے الفاظ استعمال کرتا ہے۔ جن سے اس کی مراد یہ ہے کہ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات تلاش کیے جائیں۔ یعنی اشیا کو اس طرح ترتیب دیا جائے، موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبہ جو فن کار کے پیش نظر تھا، ابھر آئے۔ اس عمل کے ذریعے سے پہلے سے سوچا سمجھا اثر پیدا کیا جا سکتا ہے۔ اور فن سے پہلے سوچی سمجھی اثر آفرینی کا نام ہے۔(۱) اس قسم کی تمام اصطلاحوں پر غور کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ یہ سب خیالات ارسطو کے لفظ "نقل" کی پشت در پشت اولاد ہیں۔

اسی طرح پلاٹ کی اصطلاح کو لیجیے، عہد ایلزبتھ کے ڈرامہ نگاروں اور شیکسپئر نے اسے کوئی اہمیت نہیں دی، مگر اسی دور میں "بن جونس" نے اسے ڈرمے کی روح قرار دیا ہے۔ لوئی چہاردھم کے تمام ڈرامہ نگار اور ان کے زیر اثر تمام کلاسیکی نقاد اس کو اہمیت دیتے رہے ہیں۔ "ڈرائڈن" نے ڈرامے کو فطرت کی زندہ تمثال (Images) کہا اور ڈرامے میں پلاٹ سے زیادہ کردار کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ لیکن تمام کلاسیکی ڈرامہ نگاروں کی طرح اتحاد کا تصور ڈرائڈن اور جونسن کے بھی اہم رہتا ہے۔ ڈرامے میں فارم کی اہمیت کا تصور بھی ارسطو کی اسی بحث سے نکلا ہے۔ جو اس نے پلاٹ کے سلسلے میں کی ہے۔ کلاسیکی شاعر قدما کی فارم کی پیروی کو اصل شاعری سمجھتے ہیں۔ رومانی شاعروں نے ردعمل کے طور پر فارم کی طرف توجہ نہیں دی، لیکن یہ سلسلہ بھی زیادہ عرصہ تک نہ چل سکا۔ آج ٹی۔ ایس۔ ایلٹ پھر فارم پر زور دیتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ شاعر کا کام ایسی فارم تلاش کرنا ہے، جو اس کے زمانے کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ اس طرح ارسطو کے اثرات جاری و ساری ہیں۔

سقم، کمزوری کے تصور سے عہد ایلزبتھ کے ڈراما نگاروں نے اختلاف کیا، مگر اس اختلاف کی نوعیت یہ تھی۔ کہ انہوں نے ہیرو میں کچھ انفرادی صفات شامل کر دیں۔ شکسپیئر کی ٹریجیڈیوں میں بھی ہیرو کسی غلطی کی وجہ سے برباد ہوتا ہے۔ جدید دور میں ''ابسن'' نے ہیرو کی بربادی کو زمانے کے بدل جانے سے وابستہ کیا ہے۔ مگر اس کے اور برنارڈ شاہ کے ڈراموں میں غرور، گھمنڈ (Hubris) کا وہ تصور موجود ہے جو سقم، کمزوری (Hamartia) سے نکلا ہے۔ ابسن کے ڈرامے ''ماسٹر بلڈر'' کا ہیرو اسی لیے ناکام رہتا ہے کہ وہ اپنے خیالات کو صحیح سمجھ سکتا ہے۔ زمانہ بدل چکا ہے۔ لیکن وہ نہیں بدلا ہے۔

کیتھارسس ارسطو کی وہ اصطلاح جس پر کانٹ نطشے اور شوپنہار نے بحث کی ہے۔ اور اس کی بڑی بڑی تاویلیں پیش کی ہیں۔ اس بحث میں مابعد الطبیعاتی اثر، اخلاقی اثر، نفسیاتی اثر اور جمالیاتی اثر کی بحث بھی شامل ہے۔ جدید نفسیات میں کیتھارسس نے ارتفاع (Sublimation) کی شکل اختیار کر لی ہے۔ جو شاعری کے جذباتی اثر کے سلسلے میں آخری لفظ کی حیثیت رکھتی ہے۔

اسی طرح آفاقیت کا مسلہ وقتاً فوقتاً سامنے آتا رہا ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے اس میں فکری عنصر شامل کر کے اس بات پر زور دیا ہے کہ شاعر کے لئے متفکر ہونا ضروری ہے۔ اس سے ''فکری سنجیدگی'' پیدا ہوتی ہے۔ جو اعلیٰ ادب کی بنیادی صفت ہے۔ آرنلڈ کہتا ہے کہ ادب کو دیکھنے کے لئے دو سطحیں ہیں۔ ایک سطح یہ ہے کہ آیا یہ ادب ہے یا نہیں، فکری سنجیدگی بڑے ادب کا پیمانہ ہے۔ یہی آفاقیت ہے۔ یہی تصور آگے بڑھ کر (Archity pal) کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ کسی آفاقی تصور کو کسی ایک ذات میں سمیٹ کر اسے لافانی بنا دیا جائے۔ مثلاً فاؤسٹ ''اسکالر'' کا آفاقی نمائندہ ہے۔ فالسٹاف ''بدمعاش'' کا، این شینٹ میرینر ''ملاح'' کا یا جیسے ظاہر دار بیگ ظاہر پرستی کا مکمل نمونہ ہے۔

ارسطو سے لے کر ایلیٹ تک اگر مغرب کی تنقید نگاری پر نظر ڈالی جائے تو مغرب کی تنقید یا تو ارسطو سے اتفاق کے نتیجے میں یا اختلاف کے نتیجے میں یا پھر ان دونوں کے امتزاج سے پیدا ہوئی ہے۔ غرض کہ مغرب کی تنقید میں ارسطو ایک مرکز کی طرح دائم وقائم ہے۔ اور تنقید کوئی پہلو، کوئی راستہ اختیار کرے، اس کے حلقہ اثر سے نہیں جا سکتی۔

ہورلیس

ارسطو کا زمانہ یونانی تہذیب کے عروج کا زمانہ ہے۔ اسکندر اعظم کی وفات کے ایک سال بعد ارسطو بھی وفات پا گیا۔ اور سیاسی و تہذیبی سطح پر یونان ایک بار پھر انتشار کا شکار ہو گیا۔ اصول فطرت ہے کہ ایک طرف سورج غروب ہوتا ہے تو دوسری طرف طلوع ہوتا ہے۔ یونان کے زوال کے ساتھ ساتھ ہی روم کا سورج آہستہ آہستہ طلوع ہونے لگا۔ روم نے یونانی فکر و تہذیب سے دل کھول کر استفادہ حاصل کیا۔ اور اس میں اپنی روایت و مزاج کا رنگ شامل کر کے اسے ایک بڑی تہذیب بنا دیا۔ اگر یونانی و رومی تہذیبوں کا مطالعہ کیا جائے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ روم فکری طور پر یونان کا جانشین ہے۔ یہاں ارسطو کو ایک ایسا شاگرد ملتا ہے جو اسے دیوتا بنا کر صدیوں کے لئے پرستش کا مرکز بنا دیتا ہے۔ ہورلیس (۶۵۔۸، ق،م) کا زمانہ امن و استحکام کا زمانہ ہے۔ تہذیب کو اپنے مستقبل پر یقین ہے۔ اسی لیے رومیوں کے فن تعمیر میں، موسیقی میں، فلسفے اور قانون میں، ادب و شاعری میں ایک دائمیت کا احساس ہوتا ہے، یہ تہذیب چونکہ یونانی تہذیب سے روشنی حاصل کر رہی ہے۔ اور اسی کے اصولوں کو اپنا رہی ہے۔ ہمیں واضع طور پر محسوس ہوتا ہے کہ یہاں جذبہ کم، درباری رکھ رکھاؤ اور نفاست و شائستگی زیادہ ہے۔ رومیوں کی ادبی تنقید بھی ادبی کم اور قانونی زیادہ ہے۔ یہاں ہر چیز کو قانونی شکل دی جا رہی ہے اور اصول وضع کیے جا رہے ہیں۔ یہی کام

ادبی سطح پر ہوریس انجام دے رہا ہے۔

ہوریس اپنے زمانہ کا بہت بڑا شاعر تھا۔اس کی بات سند کا درجہ رکھتی تھی۔ ’’فن شاعری‘‘اس کا وہ منظوم خط ہے جس کا مخاطب پیسو خاندان کا کوئی فرد ہے۔جو ادب کی دنیا میں قدم رکھنا چاہتا ہے۔ہوریس اسے مشورہ دیتا ہے اور ادب کے عظیم اصولوں سے روشناس کراتا ہے۔اس کا طرز اور لہجہ تحکمانہ ہے۔فن شاعری میں ہوریس ارسطو کے اصولوں کو ایسی نوعیت دیتا ہے کہ نشاۃ الثانیہ اور کلاسیکی دور کے شاعر ونقاد صدیوں اس کے بتائے ہوئے اصولوں پر چلتے رہے۔اور اسے استاد وآقا جیسے ناموں سے یاد کرتے رہے۔کلاسیکی تنقید کا موجد تو ارسطو ہے لیکن کلاسکیت کی وہ نوعیت جسے یونانی کلاسکیت (Classicism) سے الگ کر کے (New classicism) کا نام دیا گیا ہے، ہوریس کی پیروی سے شروع ہوتی ہے۔ ہوریس ادب وشاعری کے سلسلے میں ہدایت کا سرچشمہ ہے۔اس کی تصانیف روایات اور اصولوں کا مجموعہ ہیں۔جن پر اٹھارویں صدی تک مغرب کی تنقید وتخلیق عمل پیرا رہی۔اس کے الفاظ،اس کے برمحل فقرے،اس کی چست بندشیں ضرب المثل بن گئیں۔اور نسلاً بعد نسلاً حافظے میں محفوظ رہیں۔

ہوریس خوش ذوقی کو شاعری کے لئے ضروری بتاتا ہے۔اور فن شاعری میں اسی اصول کی تشریح کرتا ہے۔خوش ذوقی فن کی وحدت سے پیدا ہوتی ہے۔یعنی فن کا وہ مجموعی اثر جو ایک مکمل شکل سے پیدا ہوتا ہے۔ہوریس حد سے تجاوز کرنے کے خلاف ہے۔توازن کا حامی ہے۔نہ اتنا اختصار ہو کہ ابہام پیدا ہو جائے اور نہ اتنی سلاست بیان کہ معلوم ہو کہ اندر کی آگ ٹھنڈی پڑ گئی ہے۔محنت وتوجہ فن کی بنیادی شرط ہے۔ کام کرنے سے پہلے غور وفکر ضروری ہے۔صلاحیت کے مطابق موضوع کا انتخاب کرنا چاہیئے۔الفاظ کو احتیاط وسلیقہ سے استعمال کرنا چاہیئے۔شاعرانہ حسن کے معنی یہ ہیں کہ نظم جادو اثر ہو،اور نظم اسی وقت جادو اثر ہو سکتی ہے۔جب موقع محل کے مطابق زبان

استعمال کی جائے۔ ایک اعلیٰ طبقے کی خاتون، ایک تاجر اور ایک خوش حال کسان کی زبان میں ہمیشہ فرق ہوتا ہے۔ اور اس فرق کو ہمیشہ ملحوظ رکھنا چاہیے۔ اگر کوئی نیا موضوع یا نیا کردار پیش کیا جائے تو ضروری ہے کہ وہ شروع سے آخر تک ہم آہنگ و مربوط ہو۔ ایک اچھا شاعر حقیقت کو افسانے سے اس طرح ملا دیتا ہے کہ کہانی کا وسطی حصہ اس کے آغاز و انجام سے مربوط ہوتا ہے۔ وہ بار بار زبان و بیان اور موضوعات میں یونانیوں کی ''نقل'' کی تلقین کرتا ہے۔ افلاطون اور ارسطو کے ہاں ''نقل'' کے معنی زندگی کی نقل کے تھے۔ لیکن ہوریس کے ہاں ''نقل'' کے معنی یونانیوں کی نقل کے ہو جاتے ہیں۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ یونانیوں نے زندگی کی اتنی مثالی و مکمل نقل کی ہے کہ ان کی نقل سے زندگی کی نقل ہو سکتی ہے۔ ہوریس کے زیر اثر نقل کے معنی محدود ہو گئے ہیں۔ اور یہ اثر یورپ کے ادب میں اٹھارویں صدی تک چلتا رہا ہے۔

ہوریس کا سب سے اہم اور بنیادی اصول نفاست اور شائستگی اور سلیقہ ہے (Decorum) ہے۔ یہ لفظ بھی ارسطو کے لفظ فارم سے نکلا ہے۔ ارسطو کے ہاں فارم فنی وحدت کا وہ نظام ہے، جو کسی فن پارہ میں توازن پیدا کرتا ہے۔ اسے ضرورت کے مطابق ایک شکل عطا کرتا ہے۔ ہوریس کے ہاں اس میں درباری رکھ رکھاؤ والی نفاست اور شائستگی شامل ہو گئی ہے۔ یہ روایت پر سختی سے چلنے کا نام ہے۔ وہ روایت جو اسلاف نے اور خصوصیت سے اہل یونان نے بنائی تھی، وہ اصناف، وہ پیراہن، وہ وضع اور نمونے جو یونانیوں نے بنائے تھے، اس کے معنے بھی یہ ہیں کہ ہر مضحکہ خیز بات سے، انداز سے، طور طریقے سے، طرز فکر سے پرہیز کیا جائے، کردار سے اس کے طبقے کی زبان بلوائی جائے۔ ایسی ایجاد سے جو ڈرامے کو مربوط کر دے، پرہیز کرنا چاہیے، نئے موضوع پر طبع آزمائی سے بہتر ہے۔

کہ آپ کسی پرانے موضوع کو نئی شکل اور نئی زندگی دے دیں۔ ادب کا خاص لطف جب ہے کہ وہ پرانی چیزوں کو نئی زندگی عطا کرے۔ ہوریس اور ارسطو میں فرق

یہ ہے کہ جو باتیں ارسطو کے ہاں شاعرانہ عمل کے جائزے کی حیثیت رکھتی تھیں، وہ ہورلیس کے ہاں اصول بن جاتی ہیں۔ جن کی پابندی کو وہ ضروری قرار دیتا ہے۔ یہاں تک کہ ہومر کی ہرادا، اس کا ہر انداز بذات خود ایک اصول بن گیا۔

ہورلیس ڈرامے کا شاعر نہیں تھا، لیکن ارسطو نے چونکہ زیادہ تر بحث ٹریجیڈی کے بارے میں کی تھی، اور اسے سب اصناف کی صنف قرار دیا تھا۔ اس لئے وہ بھی اس کی پیروی میں ٹریجیڈی کے بارے میں اظہار خیال کرتا ہے، ہورلیس آفاقی کرداروں کو ڈرامے کی شکل میں پیش کرنے کی ہدایت کرتا ہے۔ وہ نفاست پر، فنی صحت پر تخلیق کو بار بار مانجھ کر بہتر سے بہتر بنانے پر زور دیتا ہے۔ ہورلیس نے شعوری کوشش کو، محنت کو الہامی قوت سے زیادی اہمیت دی ہے۔ وہ نظم جس کو شاعر نے محنت سے مانجھ کر صیقل نہ کیا ہو۔ رومنوں کی شایان شان نہیں کہی جا سکتی۔ ہورلیس کے ہاں شائستگی کا یہ عالم ہے کہ وہ تخلیق میں، ڈرامے میں کسی قسم کا تشدد دکھانے کا روادار نہیں ہے۔ حالانکہ خود ارسطو نے حسب ضرورت تشدد پیش کرنے کے سلسلے میں رواداری برتی تھی۔ ارسطو نے ڈرامے کی ''لمبان'' کے سلسلے میں صرف یہ کہا تھا کہ وہ بس مناسب ہو، لیکن ہورلیس نے کہا کہ یہ ڈراما پانچ ایکٹ سے زیادہ نہ ہو۔ یہ اصول آج دو ہزار سال سے اسی طرح قائم ہے۔ اگر آپ یہ چاہتے ہیں کہ آپ کا ڈراما دوسری بار بھی دکھایا جائے تو اسے پانچ ایکٹ سے زیادہ یا کم نہیں ہونا چاہیئے''۔

ہورلیس مصنف کے لئے (Sapere) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ جس کے معنی ہیں علمیت اور قوت فیصلہ، اس کے نزدیک شاعر کے لئے عالم ہونا ضروری ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ اچھی تصنیف کی بنیاد اور مخرج گہرا شعور ہے۔ غرض کہ ہورلیس شاعر کے پیدائشی جوہر سے زیادہ محنت پر، تخیل کے پرواز سے زیادہ اس پر قابو رکھنے پر زور دیتا ہے۔ وہ ہدایات جو ہورلیس نے فن شاعری پر دی ہیں، ایک ایسا اصول، ایک ایسا ضابطہ بن جاتی ہیں۔ جو مغرب کے نشاۃ الثانیہ اور کلاسیکی دور کے لئے چراغ راہ بن کر

صدیوں روشنی بہم پہنچاتی رہتی ہیں۔ اسی لیے جب مغرب میں رومانی تحریک نے زور پکڑا تو ہوریس کا اثر تاریخ کے صفحات پر محفوظ ہو گیا۔ لیکن اگر رومانی تحریک جوش جذبات میں آ کر ہوریس کو پوری طرح رد نہ کرتی، بلکہ اس کے چند بنیادی اصولوں کو باقی رکھتی تو رومانیت شتر بے مہار بننے کی بجائے ضبط و توازن سے ادب و فکر کو ایک نئی زندگی عطا کر سکتی تھی۔ جوش، جذبہ اور تخیل میں اگر توازن آ جائے تو فن پارہ عظیم بن جاتا ہے۔ لیکن لونجائنس نے ہوریس کے اس انداز فکر میں ایک نیا پہلو تلاش کر کے ادب اور مطالعہ کو ایک نئی نظر دی۔

لونجائنس

ارسطو کے بعد تنقیدی فکر میں جو نام اہم ہے، وہ لونجائنس (پہلی صدی عیسوی؟) کا ہے۔ لونجائنس کے بارے میں ہمیں کچھ معلوم نہیں کہ وہ کون تھا، کیا تھا؟۔ کب تھا؟۔ لیکن قرائن اور داخلی شواہد سے یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ وہ یونان کا باشندہ تھا اور اس نے اپنا پہلا مقالہ ''علویت کے بارے میں'' تصنیف کیا تھا۔ ۱۵۵۴ء میں یہ مقالہ پہلی بار دریافت ہوا۔ اور اس کی شہرت اس وقت پھیلی جب فرانسیسی شاعر و نقاد 'بولو' نے اس کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں کیا۔ اس کے بعد انگریزی زبان میں بھی اس کے کئی ترجمے ہوئے۔ کلاسیکی دور میں اس کے مقالے کو ارسطو کی بوطیقا کا ضمیمہ قرار دیا گیا۔ اور اس کے اس حصے پر توجہ دی گئی جو ارسطو سے متعلق تھا۔ اس تصنیف کی مزید اہمیت اس وقت سامنے آئی جب رومانی تحریک نے اس میں اپنے خیالات کے نقوش تلاش کیے۔ اس میں اصولوں کی بجائے شوق وجذبہ پر زور دیا گیا تھا۔ ''سبلائم'' انگریزی زبان میں یونانی لفظ (Hypsos) کا ترجمہ ہے، لیکن یہ لفظ اس بات کا پورے طور پر احاطہ نہیں کرتا جو یونانی لفظ سے ظاہر ہوتی ہے۔ لونجائنس اس لفظ میں ان تمام صفات کا احاطہ کر لیتا ہے۔ جو جوش وجذبہ سے پیدا ہوتی ہے۔ جو نظم و نثر میں

ہماری اعلیٰ تعریف کی مستحق ٹھہرتی ہے۔ ارسطو نے منطقی تنقید اور خشک اصولوں کی بنیاد ڈال کر ان سے ادب کو جانچا پرکھا تھا۔ لونجائنس ان اصولوں میں جوش و جذبہ کا اضافہ کرتا ہے۔ ادبی تنقید میں یہ بات پہلی بار وضع کی گئی ہے کہ ادب کا مقصد لطف ہے۔ اور یہ لطف ایک علوی چیز ہے۔ ارسطو نے اس بات پر زور دیا تھا کہ ادب کچھ اصولوں سے وجود میں آتا ہے۔ اور اچھے اور برے ادب میں امتیاز پیدا کرنے کے لئے یہ دیکھنا چاہیئے کہ کہ یہ اصول کہاں تک کامیابی سے برتے گئے ہیں۔ لونجائنس اس بات پر زور دیتا ہے کہ ادب میں ایک خاص علویت، ایک خاص عظمت اور ایک خاص رفعت اظہار ہوتی ہے۔ جو اصولوں سے بالاتر ہے۔ اس علویت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لیکن محسوس کرنے کے لئے ضروری ہے کہ محسوس کرنے والے کا ذہن ارتقا کے ایک خاص درجے پر پہنچ چکا ہو۔

لونجائنس کے سامنے یونانی ادب بھی تھا، اور لاطینی وعبرانی ادب بھی، وہ ایک ایسے دور میں زندہ تھا، جب یونان اپنی سیاسی قوت سے سبکدوش ہو چکا تھا۔ اس لئے اسے سیاسیات واخلاقیات سے کوئی دل چسپی نہیں ہے۔ جیسے ارسطو پہلا کلاسیکی نقاد ہے۔ اسی طرح لونجائنس کو پہلا رومانی نقاد کہا جا سکتا ہے۔ وہ ان معنوں میں جدید نقاد ہے کہ وہ ادب کو اسی نظر سے دیکھ رہا ہے۔ جس نظر سے ہم آج ادب کو دیکھتے ہیں۔ وہ ادب میں ''لطف اندوزی'' پر زور دیتا ہے۔ اور اس سلسلے میں متعدد مثالیں پیش کر کے ان کی وضاحت کرتا ہے۔ اسے ارسطو کی طرح ادب کی تاریخ، ٹریجیڈی، یا ایپک وغیرہ سے کوئی دل چسپی نہیں ہے، اسے تو شاعری اور نثر کے ہر اس ٹکڑے سے دلچسپی ہے۔ جو اس کے اندر آگ لگا دے۔ فارم کا مسلہ بھی اسے پریشان نہیں کرتا، وہ چھوٹی بڑی نظموں کے مخصوص حصے لیتا ہے۔ اور جدید نقاد یا معلم ادب کی طرح ان پر اظہار رائے کرتا ہے اور اسے بتاتا ہے کہ ان حصوں میں کیا خاص بات ہے؟۔ اور وہ ان سے کیوں متاثر ہے؟۔ وہ اس خصوصیت کے لئے (Hypsos) کا لفظ استعمال کرتا

ہے، جس کے معنی ہیں بلند، پر از جلال، عظیم جوش وجذبہ سے پر، ادب کی وہ صفت جو ہمیں عالم وجد میں لے آئے۔ یہاں کیف ہے، اثر آفرینی ہے، الہام ہے، پر اسرار عالم ہے، اور ان سب کے مجموعی اثر سے وہ اثر پیدا ہوتا ہے کہ جو قاری کو اپنے ساتھ لے اڑتا ہے۔

ارسطو اور ہوریس کی طرح وہ توازن کا بھی حامی ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر علویت نمائشی، مصنوعی بن کر رہ جاتی ہے۔ اس کے لئے وہ اصول وضع نہیں کرتا، بلکہ بتاتا ہے کہ یہ وہ تخلیقی عمل ہے جو سارے اصولوں سے بالا ہے۔ ساتھ ساتھ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ علویت تک پہنچنے کے لئے ان پانچ صفات کا ہونا ضروری ہے۔ پہلی صفت ''عظمت وشکوہ خیالات ہے'' یعنی عظیم خیالات وتصورات کو تشکیل دینے کی صلاحیت، اس کی بنیاد مصنف کے کردار، اس کی روح کی علویت، شائستگی واعلیٰ ظرفی پر قائم ہوتی ہے۔ رفیع الشان خیالات، عظیم طرز اور قدیم نمونوں کی نقل سے قوت تخیل اور جاذب توجہ حالات کے انتخاب اور ان کی تنظیم سے وجود میں آتے ہیں۔ لونجائنس نے سیفو کی اوڈس سے اس صفت کی وضاحت کی ہے۔ دوسری صفت دل میں اتر جانے والا قوی جذبہ ہے۔ تیسری صفت مخصوص صنائع کا استعمال ہے۔ صنائع اس طرح استعمال کیے جائیں کہ پڑھتے وقت قاری کا دھیان اس طرف نہ جائے، اور صنعت خیال، طرز ولہجہ سے مل کر ایک جان ہو جائے۔ چوتھی صفت شائستہ واعلیٰ نفیس تراکیب وبندش وطرز ادا کا استعمال ہے۔ پانچویں صفت لفظوں کی موزوں وموثر ترتیب سے پیدا ہونے والا شکوہ ہے۔ جس سے وحدت اثر پیدا ہوتا ہے۔ اور جس سے نظم ونثر جادو اثر بن جاتی ہے۔ ان سب صفات کو، سوائے دوسری صفات کے لونجائس نے مثالوں سے واضع کیا ہے۔ اس نے طرز کی خرابیوں کا ذکر بھی کیا ہے۔ اور اپنے دور کے ادب کے پستی کے اسباب بھی بتائے ہیں۔ لونجائس کی توجہ زیادہ تر طرز کی طرف ہے۔ لیکن وہ علم کے بیان کے ماہر سے بڑھ کر نقاد کی نظر سے اس سارے

تخلیقی عمل کو دیکھتا ہے۔ وہ روایت سے ہٹ کر قدیم تنقیدی طریقے کو ایک نئی زندگی دیتا ہے۔ وہ اصولوں کی بجائے زوق وشوق اور جذبہ پر زور دیتا ہے۔ اس طرح ارسطو کی بوطیقا اور لونجائنس کی تصنیف ''علویت'' کے بارے میں مل کر تنقید کے دونوں پہلوؤں کو مکمل کر دیتی ہے۔

جب ہم لونجائنس کو پڑھتے ہیں تو ہمارے سامنے یہ بات آتی ہے۔ کہ وہ تخلیق، وہ نظم علویت کے دائرے میں آجاتی ہے۔ جو بیک وقت ہمارے ذہن کو ہمارے احساسات اور قوت ارادہ کو متاثر کرتی ہے۔ دوسری بات یہ سامنے آتی ہے کہ شاعری نہیں، شاعر زیادہ اہم ہوتا ہے۔ علویت ایک علوی روح کی آواز بازگشت ہے۔ وہ حضرت موسیٰ کی توریت، ہومر کی ایلیڈ اور اوڈیسی سے مثالیں پیش کرتا ہے۔ ہومر کی دونوں تصانیف کا تقابلی مطالعہ کرتا ہے۔ اور اول الذکر کو زیادہ الہامی بتاتا ہے۔ وہ اپنے دور کے ادب کی پستی کو بھی کردار کی پستی کا سبب بتاتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ جو چیز ہمارے موجودہ نسل کی روح کو مردہ بنا رہی ہے۔ وہ بے حسی ہے۔ نہ ہم کوئی کام کرتے ہیں۔ اور نہ کسی قسم کی مستعدی دکھاتے ہیں۔ سوائے اس بات کے، کہ ہماری تعریف ہو یا ہم عیش کر سکیں''۔ اس مقالے کا آخری حصہ ضائع ہو گیا ہے۔ اس لیے نہیں کہا جا سکتا ہے۔ کہ وہ اس بحث کو کہاں تک لے گیا اور اس سے کیا نتائج اخذ کیے۔

دانتے

لونجائنس بہت بعد میں دریافت ہوا۔ اور اس کی حقیقی شہرت ''بولو'' کے ترجمے کے بعد پھیلی۔ اس لئے سولھویں صدی تک قدما کی تنقید کے صرف دو نمائندے تھے۔ ایک ارسطو اور دوسرا ہوریس اور ان کے بعد قرون وسطیٰ کی تیرگی اور طویل سناٹا۔ یہاں تک کہ اسی عالم میں تیرہ سو برس گزر جاتے ہیں۔ اور پھر ایک شخص دانتے (۱۲۶۵ء۔ ۱۳۲۱ء) مغرب کے افق پر طلوع ہوتا ہے۔ ٹی، ایس، ایلیٹ دانتے کو قرون وسطیٰ کا

نمائندہ بتاتا ہے۔ لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو یہ بات صحیح نہیں ہے۔ دانتے تو نشاۃ الثانیہ کی صبح کا ستارہ ہے۔ اور بحیثیت نقاد اس کی بنیادی اور دائمی اہمیت یہ ہے کہ اس نے تیرھویں صدی میں وہ سوالات اٹھائے جو سولھویں صدی میں نشاۃ الثانیہ کے ساتھ غیر معمولی اہمیت حاصل کر گئے۔ دانتے کے ہاں وہ سب رجحانات ملتے ہیں جو نشاۃ الثانیہ کا طرہ امتیاز تھے، وہ ان رجحانات کا بانی ہے۔

قرون وسطیٰ میں سارا یورپ ایک تھا۔ مذہب اس پر غالب تھا۔ اور ساری زندگی اور ساری فکر اسی دائرے کے اندر گھوم رہی تھی۔ نشاۃ الثانیہ سے قوم وقومیت کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ہر قوم اپنے قومی سرمائے اور اپنی زبان کی طرف دیکھنا شروع کر دیتی ہے۔ لاطینی جو سارے یورپ کی علمی و ادبی زبان تھی۔ رفتہ رفتہ ٹکسال باہر ہونے لگتی ہے۔ اور دیسی بولیاں نشوونما پانے لگتی ہیں۔ دانتے پہلا شخص ہے جس نے یہ سوال اٹھایا ہے۔ کہ کیا قومی بولیاں لاطینی کا مقابلہ کر سکتی ہیں؟ کیا وہ اس کے برابر آسکتی ہیں؟ دانتے کی تصنیفات، ''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' انہی مسائل اور رجحانات سے بحث کرتی ہے۔ اور دیسی زبان کے استعمال کی حمایت کرتی ہے۔ وہ خود اسی تصنیف میں ایک جگہ لکھتا ہے۔ کہ ''ہمارے علم میں نہیں ہے کہ کسی نے دیسی زبان کی طرف توجہ دی ہو۔''

دانتے لاطینی کی اہمیت سے انکار نہیں کرتا، بلکہ یہ کہتا ہے کہ وہ فطری زبان اس لئے نہیں رہی کہ وہ اب بولی نہیں جاتی۔ دانتے نے یہ تصنیف لاطینی زبان کی حمایت میں لاطینی میں لکھی ہے۔ تاکہ وہ لوگ جو ''طربیہ خداوندی'' پر اس لئے اعتراض کر رہے ہیں کہ وہ اطالوی زبان میں لکھی گئی ہے۔ ان اسباب سے واقف ہوسکیں۔ دانتے کے زیر اثر ''چاسر'' نے انگریزی زبان اور ویلوں نے فرانسیسی زبان کو ذریعہ اظہار بنایا ہے۔ اور پھر جب نشاۃ الثانیہ کی فضا نے یورپ کے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تو فرانس میں ''دو بیلے اور رونسا نے'' اور انگلستان میں ''اسپینسر'' نے اپنی اپنی

زبانوں میں ادب تخلیق کیا۔

''طربیہ خداوندی'' لکھنے سے پہلے دانتے کے سامنے یہ مسئلہ تھا کہ اگر وہ دیسی زبان اطالوی میں لکھے تو کس بولی کو معیار بنائے، اس وقت اٹلی میں لاتعداد بولیاں رائج تھیں۔ ایک بولی دوسری بولی سے الفاظ و تلفظ میں مختلف تھی۔ اس نے یہ محسوس کیا کہ اگر سارے اٹلی کی بولی ایک ہو جائے اور وہ مثالی زبان بن جائے تو اس سے قومی اتحاد پیدا ہو گا۔ وہ تمام دنیا کی بولیوں کا سرسری جائزہ لے کر یورپ کی زبانوں کا جائزہ لیتا ہے اور پھر لکھتا ہے کہ اٹلی کی زبان ان سب سے آگے ہے۔ اور ان میں سے کم مایہ اور کم اثر بولیوں کو خارج کر دیتا ہے۔ سسلی کی زبان کو وہ سب سے زیادہ قابل توجہ اس لئے سمجھتا ہے کہ شہنشاہ فریڈرک نے اس کی سرپرستی کی اور اسے بہت ترقی دی۔ وہ اپنی مادری بولی یعنی فلورنس کی زبان کو بھی ناکافی سمجھتا ہے۔ وہ جس زبان کی تلاش میں ہے۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ چار صفتوں کی حامل ہو۔ وہ ممتاز ہو۔ وہ افضل ہو، وہ ممتاز ہو، وہ مجلسی ہو، ''طربیہ خداوندی'' میں وہ اسی زبان کو تلاش کر لیتا ہے۔ اور سارے اٹلی کے لئے ایک نمونہ بنا دیتا ہے۔ دانتے کا یہ وہ کارنامہ ہے، جس سے اس کا نام ہمیشہ زندہ رہے گا۔

اپنی اس تصنیف کو (عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال) کے دوسرے حصے میں اس نے زبان کے بجائے شاعری کی طرف توجہ دی ہے۔ وہ قدیم یونانیوں اور رومیوں کے تصور شاعری سے نہیں، بلکہ مذہب کے تصور شاعری سے بھی آزاد ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ رومیوں نے جن موضوعات پر شعر کہے۔ وہ اب مردہ اور بے جان ہو چکے ہیں۔ اب عشق خیر و نیکی اور سلامتی کو شاعری کا موضوع بنانا چاہیئے۔ یہ نئے موضوعات، پرانے موضوعات کے ہم سر ہیں۔ دانتے کے نزدیک شاعری کی بہترین فارم کینزون (Canzone) ہے۔ اس حصے کی اہمیت یہ ہے کہ زبان و طرز سے بحث کرتا ہے۔ اور غنائی شاعری کو شاعری کی اہم صفت قرار دے کر اسے بلند مقام عطا

کرتا ہے۔

دانتے سے ذیل کے رجحانات کا آغاز ہوتا ہے۔ جو بعد میں نشاۃ الثانیہ میں مروج اور مقبول ہوئے۔

(۱) دانتے نے ایک قومی زبان کو بڑھانے، پھیلانے اور اپنانے پر زور دیا۔ اس سے قوم متحد ہو کر ترقی کی راہ پر گامزن ہو جاتی ہے۔

(۲) دانتے نے قرون وسطیٰ کے اس رجحان پر ضرب کاری لگائی کہ ادب وشعر بے وقعت چیزیں ہیں۔ قرون وسطیٰ میں مذہب کے سخت گیر اثرات کی وجہ سے شاعری اور تخیلی ادب کو کفر و بت پرستی کی طرف رجوع کرنے کا ذریعہ سمجھا جاتا تھا۔ دانتے نے شاعری کی اہمیت پر زور دیا، اور شاعری اور دینیات کو ایک ہی چیز کہا۔ اس طرح وہ شاعری کے اس تصور کا موجد ہے۔ جس پر نشاۃ الثانیہ میں نئی بحث کا آغاز ہوا۔

(۳) دانتے نے قدیم یونانی و رومی شاعری کو مثالی شاعری کہہ کر اس بات پر زور دیا کہ ان کے تتبع سے اپنے ملک کی شاعری کو دوسرے ملکوں کی شاعری اور زبانوں کی شاعری کے مقابلے میں آگے بڑھایا جا سکتا ہے۔ یہ رجحان بھی نشاۃ الثانیہ کا بنیادی رجحان ہے۔

دانتے نے خود اپنے فن کے بارے میں اظہار خیال کر کے ایک نئے رجحان کی ابتداء کی۔ اس کے بعد سے ہر بڑا شاعر اپنے فن کے بارے میں اظہار خیال کرنے لگا۔ دو بیلے، رونسا، اسپینسر، ڈینیل، اور بن جونس، وغیرہ کے مقدمے نشاۃ الثانیہ کی تنقید نگاری میں اہم مقام رکھتے ہیں۔

(۲) نشاۃ الثانیہ

یورپ میں نشاۃ الثانیہ (سولھویں صدی) ایک عظیم تخلیقی دور ہے۔اس کے پس منظر میں وہ تنقیدی شعور نظر آتا ہے۔جس سے یورپ اب تک محروم ہے۔یہ بات واضح رہے کہ صدیوں سے سارا یورپ کلیسا کے زیر اثر تھا۔اور دینیات کے علاوہ سب کچھ بھول چکا تھا۔دانتے کے زمانے اور اس کے بعد سے ایک طرف قدیم ادب کے مطالعہ کا ذوق آہستہ آہستہ فروغ پاتا رہا۔اور دوسری طرف قومی رجحانات غالب آرہے تھے۔ایک طرف وہ علماء تھے جو یونانی ولاطینی سے واقف تھے۔اور دوسری طرف عوام تھے جن کے درمیان لوک ادب فروغ پارہا تھا۔ان تمام رجحانات کے باعث کلیسا کی گرفت ہلکی پڑ رہی تھی۔اب عام طور پر یہ کہا جارہا تھا کہ قرون وسطیٰ نیم وحشی صدیاں تھیں۔جن میں کلیسا کی دیواروں نے فکری روشنی کو روک دیا تھا۔معاشرہ میں قدیم ادب کی آزادی کو پسند کیا جارہا تھا۔وہ لوگ جو اس آزادی کے علم بردار تھے۔ ہیومنسٹ کہلاتے تھے۔(Humanist)... اس دور میں یورپ کے ہر ملک میں اور خصوصیت کے ساتھ فرانس،انگلستان اور اسپین میں ایسے ادیب پیدا ہوئے تھے ،جن کا ثانی آج تک پیدا نہیں ہوا ہے۔نشاۃ الثانیہ کسی تحریک کا نہیں، بلکہ اسی فضا کا نام ہے۔جس نے ہر قوم کو نئی روشنی دی تھی۔ہر قوم کی توجہ ادب کی طرف تھی۔جو اپنے ملک کے ادب کو قدیم ادب کے ہم پلہ بنانے کے لئے کوشاں تھی۔

اس دور میں ہمیشہ ہمیشہ کے لئے طے ہوگیا کہ نئے ادب کی زبان کیا ہو؟۔یہ سوال تیرھویں اور چودھویں صدی عیسوی میں دانتے نے اٹھایا تھا،وہ نسل جو اس دور میں زندہ تھی،اس کے لئے ہومر اور سسرو کی زبان آسمانی زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ لاطینی زبان اب بھی بڑے اور اعلیٰ ادب کی لاطینی زبان تھی۔اور اس لیے وہ لوگ جو اپنے خیالات کو دوام بخشنا چاہتے تھے،لاطینی ہی کو اظہار خیال کا ذریعہ بناتے تھے۔

فرانسس بیکن نے اپنی تصانیف لاطینی زبان میں لکھیں، بلکہ وہ ایسیز (Essays) بھی جو انگریزی زبان میں تھے، لاطینی میں ترجمہ کر دیئے تا کہ وہ دوام حاصل کر سکیں۔ مگر اب یہ رجحان مر رہا تھا۔ نشاۃ الثانیہ کی ہواؤں نے لاطینی زبان کے درخت کو اکھاڑ پھینکا تھا۔ اور تیزی سے قومی زبانوں نے سارے یورپ میں فتح حاصل کر لی، دو بیلے نے فرانسیسی زبان میں اپنے مضمون "فرانسیسی زبان کا جواز اور اس کی وضاحت میں" قومیت کے جذبے کو ابھارا اور فرانسیسی زبان کی حمایت میں دلائل فراہم کیے۔ اس نے لکھا کہ فرانسیسی رومیوں کے ہم سر ہیں۔ اور کوئی وجہ نہیں کہ وہ اپنی زبان استعمال نہ کریں۔

"دو بیلے" اور اس کے ساتھیوں کی تحریروں کا اثر یہ ہوا کہ فرانسیسی زبان میں لکھنے کا رواج پڑ گیا۔ انگلستان میں "روجر اشام" نے اپنی کتاب انگریزی میں لکھی اور یہ اعتراف کیا کہ اسے لاطینی زبان میں لکھنا زیادہ آسان تھا۔ ملکاسٹر نے کہا کہ انگریزی زبان ہماری آزادی کا نشان ہے۔ لاطینی زبان غلامی کی زنجیر ہے۔ اسی زمانے میں اس رجحان کی مخالفت بھی نظر آتی ہے۔ اعلیٰ طبقہ دیسی زبانوں کے استعمال کو حقارت کی نظروں سے دیکھ رہا تھا۔ اور اس خوف کا اظہار کر رہا ہے کہ اگر ادب عوام تک پہنچے گا تو پھر اچھے اور برے ادب کا امتیاز باقی نہیں رہے گا۔ ٹیسو اور اری اوسٹو جیسے مصنفین کو اسی لیے برا سمجھا گیا ہے کہ ان کی نظمیں دیسی زبان میں لکھی جانے کی وجہ سے عوام میں مقبول ہوگئی ہیں۔ اور عوام کو اعلیٰ ادب کا شعور نہیں ہوسکتا۔ لیکن اس حقارت کے باوجود بات یہاں آکر ٹھہری کہ اپنی دیسی زبان کو اعلیٰ سطح پر لایا جائے۔

جب یہ طے ہوگیا کہ اپنی قومی زبان کو اعلیٰ سطح پر لایا جائے تو پھر اس بحث کا آغاز ہوا کہ یہ کیسے ہو؟۔ اس پر جو بحثیں ہوئیں، ان سے یہ نتیجہ نکلا کہ دیسی زبان میں شاعری کرتے وقت قدما کے اصول، ان کے رنگ اور شاعری کی پیروی کی جائے۔ اس بحث کے دوران ارسطو کے لفظ "نقل" پر بھی بحث ہوئی، اور سب نے اس

بات کو تسلیم کیا کہ اس لفظ کو ''ہورلیس'' کے معنوں میں استعمال کیا جائے۔ یعنی نقل کے معنی قدما کی نقل کے ٹھہرے۔ نشاۃ الثانیہ میں سارا یورپ یونانی سے زیادہ رومن ادب کی پیروی کرتا ہے۔ ورجل ہومر سے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ورجل نے نئی بادشاہت کے لئے نیا ادب ایجاد کیا تھا۔ اس دور میں ہر زبان کا ادب ورجل جیسا درجہ حاصل کرنے کی کوشش کر رہا تھا۔ اسپینسر نے کہا کہ وہ اپنی زبان میں ورجل بننا چاہتا ہے۔ دو بیلے بھی یہی کہتا ہے۔ روم اور اسکی روح اس پر بھی سوار ہے۔ اصناف سخن، طرز ادا، اور رنگ سخن بھی وہی مقبول ہیں جو رومی ادب میں مروج ہیں۔ ہورلیس نے ادب میں شائستگی، سلیقے اور نفاست پر زور دیا تھا۔ ہورلیس کا زمانہ بھی سرکار دربار کا زمانہ تھا۔ یہی صورت حال نشاۃ الثانیہ میں نظر آتی ہے۔ شائستگی، سلیقہ، نفاست، اس دور کے ادب کی بھی بنیادی صفت قرار پاتی ہے۔

شائستگی و نفاست (Decorum) کے اصول ادب کے ساتھ نشاۃ الثانیہ میں اصناف سخن کو بھی انسانی طبقوں کے مطابق مقرر کیا ہے۔ اسلوب و طرز کو بھی طبقوں کے مطابق استعمال کرنے پر زور دیا گیا ہے۔ اسلوب کی تین قسمیں مقرر کی گئی ہیں۔ شان دار اسلوب، دیوتاؤں، ہیرو اور فوجی افسروں کے لئے، پست اسلوب ملاحوں، تاجروں اور اسی قسم کے لوگوں کے لئے موزوں سمجھا گیا ہے۔ ''رونسا'' نے حروف تہجی کو بھی طبقاتی خانوں میں تقسیم کیا ہے۔ شاعر کو اگر شائستگی اور نفاست قائم رکھنی ہے تو ضروری ہے کہ وہ شان دار اسلوب اختیار کرے۔ اسالیب کے اس فرق کو ارسطو کی ''بوطیقا'' میں استعمال ہونے والے لفظ ''آفاقیت'' سے بھی تقویت ملی ہے۔ اور یہ کہا گیا ہے کہ شاعری میں آفاقیت پیدا کرنے کے لئے ضروری ہے کہ شاعر کا مزاق اعلیٰ اور اس کی فکر شائستہ ہو۔

نشاۃ الثانیہ کے سب مفکر و نقاد چونکہ مختلف طبقوں کے تعلق و فرق پر زور دیتے ہیں۔ اس لیے ارسطو کا یہ خیال بھی اس دور میں مقبول ہوا کہ ٹریجیڈی اعلیٰ کرداروں

سے سروکار رکھتی ہے۔اور کامیڈی ادنیٰ کرداروں سے، جیرالڈی سینتھو نے کہا کہ ٹریجیڈی کا قصہ اس لئے شان دار ہوتا ہے کہ اس کے کردار اعلیٰ ترین طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ برخلاف اس کے کامیڈی اوسط درجے کے طبقے کے کردار پیش کرتی ہے۔ رہا ادنیٰ طبقہ تو اس کے لئے اگر کوئی صنف ہوسکتی ہے تو وہ ''سوانگ'' ہے۔ نقادوں کے علاوہ ڈرامہ نگاروں کا بھی یہی خیال تھا کہ وہ مختلف قسم کے ڈرامے مختلف طبقوں کے لئے لکھتے ہیں۔ شکسپیر نے زیادہ تر ٹریجیڈیاں اعلیٰ طبقے کے لئے اور کامیڈیاں متوسط طبقے کے لئے لکھی ہیں۔ اس لیے بن جونسن نے جو ڈراما نگاروں میں سب سے بڑا عالم شخص تھا۔ اور جس نے زیادہ تر کامیڈیاں لکھی ہیں۔ اوسط درجہ کا ڈراما نگار سمجھا گیا۔ سڈنی نے لکھا ہے کہ آج کل کے ڈرامے نہ صحیح معنی میں ٹریجیڈی ہیں اور نہ ہی کامیڈی ہیں۔ ان میں بادشاہ اور دیہاتی کو ایک ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ وہ زبردستی ایک مسخرے کو گھسیڑ دیتے ہیں۔ یہ عمل نہ تو مواد کے لحاظ سے اور نہ تہذیب وشائستگی کے لحاظ سے ضروری ہے۔ عام طور پر جو ڈرامے دکھائے جاتے تھے۔ ان میں ٹریجیڈی کامیڈی ملی جلی ہوتی تھی۔ اٹلی میں گوارینی (Guarini) نے یہ جواز پیش کیا ہے کہ زندگی میں چونکہ اعلیٰ ادنیٰ لوگ ساتھ ساتھ نظر آتے ہیں۔ اس لئے ان کو ساتھ ساتھ دکھانا کوئی غیر فطری بات نہیں ہے۔ دی نوریس (De Nores) نے اس کا جواب یہ دیا ہے کہ اگر مختلف طبقوں کو ایک ساتھ پیش کیا جائے گا۔ تو آخر نفاست وشائستگی کیسے پیدا ہوگی؟۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں زیادہ تر بحثیں ڈرامے کے سلسلے میں ہوتی رہیں۔ اور اس کی وجہ یہ تھی کہ ڈراما سب سے زیادہ مقبول صنف ادب تھا۔ زبان کی بحث میں قومیت کا تصور اور ڈرامے کی بحث میں طبقہ خواص کا تصور غالب تھا۔

لیکن ایپک (Epic) کے سلسلے میں یہ دونوں رجحان ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ہر ملک کا بڑا شاعر اپنی زبان میں ایک ایسی ایپک لکھنا چاہتا ہے۔ کہ وہ ورجل کا ہمسر

ٹھہرے۔ ہر ملک کا بڑا شاعر اپنی زبان میں ایک ایسی ایپک لکھنا چاہتا ہے۔ کہ وہ و رجل کا ہمسر ٹھہرے۔ فرانس میں ''رونسا'' نے (La Fanciade) اسی مقصد سے لکھی۔ انگلستان میں اسپینسر نے ''فیری کون'' (Faire Queene) کو انگریزی زبان میں لکھا، اور انگلستان کی ملکہ اور اس کے کارناموں کو ایک تمثیل کی صورت میں پیش کیا گیا۔ یعنی زبان قومی استعمال کی اور داستان و کردار طبقہ خواص کے پیش کیے گئے۔ ایپک ایک بلند پایہ تخلیق سمجھی جاتی ہے۔ لیکن اس کے بر خلاف داستانیں یا منظوم رومانس ادنیٰ درجے کے تخلیق سمجھی جاتی ہے۔ وجہ یہ تھی کہ رومانس عوام میں مقبول تھے اور عوام کے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے تھے۔ ان کے کردار بھی کسی نہ کسی طرح عوام سے تعلق رکھتے تھے۔ اٹلی میں اس بات پر بحث ہوئی کہ آیا اری اوسٹو بوئی، آرڈو اور ٹیسو کی طویل نظموں کو ''ایپک'' کی بجائے ''رومانس'' کہا گیا ہے۔ انگلستان میں بھی رومانس کو اچھی نظر سے نہیں دیکھا گیا۔ یہاں اس کی ایک وجہ اور بھی تھی کہ یہ رومانس کیتھولک مذہب سے تعلق رکھتے تھے۔ غرض کہ وہ طویل منظوم داستان ایپک کہلائی، جس میں طبقہ خواص کو پیش کیا جاتا ہے۔ اور وہ رومانس کہلائی جو عوام سے تعلق رکھتی تھی۔

اس دور میں ہمیں دو رجحان ساتھ ساتھ ملتے ہیں۔ ایک رجحان کے علم بردار وہ لوگ ہیں جو قرون وسطیٰ کے اس نظریے کے حامی ہیں کہ شاعر محض مسخرا ہوتا ہے۔ اور اسے زندگی میں کوئی خاص اہمیت نہیں دی جا سکتی۔ اور اس لئے افلاطون کی ہدایت کے مطابق اسے معاشرے سے خارج کر دینا چاہیئے۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو شاعری کو مقدس اور شاعر کو روح القدس کا ہم نوا سمجھتے تھے۔ گبریل ہاروے نے لکھا ہے کہ ''شاعروں کے لئے یہ کافی نہیں کہ وہ سطحی طریقے سے ہیومنیسٹ ہوں۔ ان کے لئے کامل فن کار اور آفاقی عالم ہونا ضروری ہے۔ مثالی شاعر وہ ہے جو لیونارڈو ڈاونسی کی طرح تمام علم کو اپنا مقصد قرار دے۔ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ ہر علم سے استفادہ

کر کے معاشرے کی اصلاح کرے۔'' اسکالیجر'' نے کہا ہے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچانے کے ساتھ ساتھ تعلیم بھی دے۔ ٹیسورن (Tassorin) تین فنون کو مملکت کی بھلائی کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ تاریخ، شاعری، اور خطابت، تاریخ حاکموں کو سبق دیتی ہے۔ شاعری عام لوگوں کی اصلاح کرتی ہے۔ اور خطابت قانون دانوں کو بحث کرنے کا سلیقہ عطا کرتی ہے۔ ڈی نورلیس کی رائے یہ ہے کہ شاعری خطرناک جذبات کی اصلاح کرتی ہے۔ شہریوں کو حکومت سے تعاون کرنے کا طریقہ سکھاتی ہے۔ اور جوانوں کی تربیت کرتی ہے۔ شاعری کی حمایت میں یہ بحث یہاں تک بڑھی کہ ہر صنف سخن کو الگ الگ نوعیت کے اخلاقی پہلوؤں سے وابستہ کر دیا جاتا ہے۔ مثلاً ٹریجڈی طبقہ خواص اور امراء کو یہ درس دیتی ہے کہ وہ اپنی خواہشات میں توازن پیدا کریں۔ عام لوگوں کو یہ سبق دیتی ہے کہ وہ قناعت پیدا کریں۔ کامیڈی کا مقصد یہ ہے کہ وہ عام لوگوں کو حماقتوں سے محفوظ رکھے۔ ڈی نورلیس یہ بھی کہتا ہے کہ کامیڈی فتنے کو ختم کر کے عام لوگوں کو گھریلو زندگی کی طرف متوجہ کر کے یہ سکھاتی ہے کہ وہ کیسے حکومت سے مل جل کر کام کریں۔ ایپک کا مقصد حب الوطنی کے جذبے سے سرشار کرنا ہے۔ یہ جنگ اور حکومت کے اصول بھی سکھاتی ہے۔ سڈنی لکھتا ہے کہ ایپک میں ہیرو کی تصویر دل کو شدت سے متاثر کرتی ہے۔ اور یہ امنگ پیدا کرتی ہے کہ ویسا ہی کیسے بنا جائے۔ جیسے نیکی سارے علوم کا مقصد ہے۔ ویسے ہی شاعری درس وتدریس دینے کا سب سے بڑا ذریعہ ہے۔ یہ دلچسپ بھی ہے اور دل کش بھی۔ وہ اس بات کو اس طور پر پیش کرتی ہے کہ مشکل سے مشکل بات بھی قابل قبول بن جاتی ہے۔

نشاۃ الثانیہ کی تنقید سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعروں کے حامیوں اور مخالفوں کی ایک بھیڑ ہے، جو شاعری کے روشن وتاریک پہلوؤں پر بحث کر رہی ہے۔ اس عمل سے ایک فضا بن رہی ہے اور آنے والے دور کی تیاری ہو رہی ہے۔ جو

شاعر ہے۔وہ نقاد بھی ہے۔عام لوگوں کی رائے یہ ہے کہ تنقید شاعروں کو شعوری شاعر ہونے میں مدد دیتی ہے۔ہورلیس نے کہا تھا کہ اچھی تصنیف کی بنیاد اور اس کا مخرج گہرا شعور ہے۔بن جونسن نے کہا ہے کہ شاعر کو پرکھنا شاعروں ہی کا کام ہے۔اور کسی کا نہیں اور وہ بھی سب سے بلند شاعر کا۔لیکن شاعر اور نقاد کے ایک ہونے کے باوجود شاعرانہ عمل اور تنقیدی اصولوں کے درمیان ایک خلا نظر آتا ہے۔شاعر جو اصول بتاتا ہے، خود اس پر عمل نہیں کرتا۔وہ شاعری الہامی قوت کے زیر اثر کرتا ہے۔اور تنقید کو اپنے تخلیقی عمل کے جواز کے لیے استعمال کرتا ہے۔اس دور کی تنقید کے پاس ایسے اصول نہیں ہیں۔جن سے وہ شکیسپیر کے ڈراموں۔موقتین کے ایسیز (Eassys) اور سروائس کی ڈون کیخو نے (Don Quixote) کو پرکھ سکے۔شاذ ہی کوئی ایسا مصنف نظر آتا ہے۔جو بن جونسن کی طرح ان اصولوں پر چلتا بھی ہو، جنہیں قدما سے حاصل کیا گیا ہے۔یوں معلوم ہوتا ہے کہ تنقید کا کام ادب کی رہنمائی نہیں، بلکہ اس کا جواز پیش کرنا ہے۔نشاۃ الثانیہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ادب کو قرون وسطی کے قعر مذلت سے نکال کر معاشرے میں بلند ترین مقام دلایا۔

نشاۃ الثانیہ میں تنقید نے مندرجہ ذیل رجحانات کو قائم کیا۔

(۱) معاشرے میں شاعری کی ازسرنو اہمیت قائم کی۔

(۲) شاعری کے اخلاقی مقصد کو واضع کیا۔

(۳) اصناف ادب کی ضرورت اور ہر ایک کے الگ الگ اثر کو واضع کیا۔

(۴) عروض وشاعری کے سلسلے میں بنیادی باتیں زیر بحث آ گئیں۔

(۵) حالانکہ تنقید نے شاعری کا جواز بھی پیش کیا، لیکن نتیجے میں اس کی اہمیت مقرر ہوگئی۔اور آئندہ دور میں تنقید تخلیق کی ہم سر ہوگئی۔اس دور میں وہ الہامی قوتوں کے زیر اثر ہے۔لیکن آئندہ دور میں ردعمل کے طور پر وہ عقل کے زیر اثر آ گئی اور ایک الگ فن بن گئی۔

سر فلپ سڈنی

نشاۃ الثانیہ کے ادب کی ساری خصوصیات، سارے رجحانات، سارے مباحث اگر کسی ایک شخص کی کسی ایک تصنیف میں جمع ہو گئے ہیں تو وہ سر فلپ سڈنی ہیں۔ سر فلپ سڈنی (۱۵۵۴ء۔۱۵۸۶ء) کی تصنیف شاعری کی معذرت ہے۔ اسی لیے وہ سارے یورپ میں نشاۃ الثانیہ کی تنقید کا سب سے بڑا نمائندہ ہے۔ جیسا کہ میں لکھ آیا ہوں کہ نشاۃ الثانیہ میں دو متضاد رجحان ایک دوسرے کے مدمقابل تھے۔ ایک مذہب کا حامی تھا۔ دوسرا آزادخیالی کا۔ آزادخیالی کی ہوا چونکہ سب سے پہلے اٹلی میں چلی۔ اسی لیے آزادخیالی کو اطالویت کا نام دیا گیا۔ اشام نے اپنی تصنیف اسکول ماسٹر میں اسی اطالویت کی مخالفت کی ہے۔ ۱۵۷۹ء میں گوسن نے سکول آف ابیوز" کے نام سے ایک کتاب لکھی، جس میں اطالویت، آزادخیالی، اور سارے لادینی ادب کو ہدف ملامت بنایا۔ گوسن نے اصل حملہ تو تھیٹر پر کیا تھا۔ لیکن عیسائی مبلغین کی طرح اس نے شاعری کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ اور کہا کہ شاعر جھوٹوں کے بادشاہ ہیں اور شاعری کذب وافترا کا دفتر ہے۔ شاعری انسانی صلاحیتوں کی تخریب کرتی ہے۔ اورانسان کے اندر مردانہ صفات کی بجائے زنانہ پن پیدا کرتی ہے۔ دل چسپ بات یہ ہے کہ گوسن نے اپنی یہ تصنیف بغیر اجازت کے سر فلپ سڈنی کے نام معنون کر دی۔ اس تصنیف نے سارے ادبی حلقوں میں آگ لگا دی۔ ڈرامانگار ٹامس لاج نے اس کا جواب لکھا، لیکن سر فلپس سڈنی نے اس پر ٹھنڈے دل سے غور کیا اور مطالعہ وفکر کے بعد جس نتیجہ پر پہنچا کہ انہیں قلم بند کر دیا۔ سڈنی کا انداز فکر فلسفیانہ اور انداز تحریر شاعرانہ ہے۔ وہ گوسن سے اس حد تک اتفاق کرتا ہے کہ موجودہ انگریزی ادب متبذل ہے۔ اور خصوصیت کے ساتھ ڈراما، لیکن شاعری کی وہ بحیثیت شاعری مدافعت کرتا ہے۔ سڈنی اس بات پر بحث نہیں کرتا کہ تخیلی ادب خدا سے دور کر دیتا ہے۔ وہ اس

بات پر بھی بحث نہیں کرتا اور نہ ہی اسے اخلاقی بنیادوں پر بھی رد نہیں کرتا۔ بلکہ اپنے دور کی شاعری کو اس لئے برا کہتا ہے کہ وہ متبذل ہے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ عالم دین کا دائرہ الگ ہے۔ اور شاعر کا الگ، شاعری نے ہی سب سے پہلے روشنی دی ہے۔ شاعری وہ پہلی دایہ تھی کہ جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ سارے علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ شاعر اپنے تصورات کی قوت سے ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے۔ وہ یا تو فطرت سے بہتر شے تخلیق کرتا ہے۔ یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے، جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہیں۔ خیال تصور میں ہوتا ہے فطرت میں نہیں ہوتا۔ شاعر کے پاس خیال ہے۔ جسے وہ نہایت خوبی سے ادا کرتا ہے۔ وہ نیچر کی طرح صرف ایک سارس کو جنم نہیں دیتا، جس میں چند مخصوص صفات ہیں، بلکہ وہ دنیا کو ایسا سارس عطا کرتا ہے۔ جس سے وہ اور بہت سے سارسوں کو جنم دے سکے۔

ساری تصنیف کے پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ سوال اسے بے چین کر رہا ہے۔ کہ کیا واقعی شاعری انسانی زندگی میں اہم مقام رکھتی ہے۔ کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ ایک غلط کام میں مصروف ہے۔ سڈنی ہیومنسٹ کی تحریک کی پیداوار تھا۔ جو دراصل قدما کے مطالعے کی تحریک تھی۔ وہ اس سوال کے جواب کے لئے قدما سے رجوع کرتا ہے۔ شاعری کے ماخذ پر نظر ڈالتا ہے۔ ہوریس، افلاطون وارسطو کا مطالعہ کرتا ہے۔ اور پھر اس موضوع پر قلم اٹھاتا ہے۔ انجیل کے حمدیہ گیتوں میں اسے شاعری نظر آتی ہے۔ وہ ہر اس فلسفی، مفکر، شاعر اور ادیب و نقاد سے رجوع کرتا ہے جو اس سلسلے میں سند کا درجہ رکھتے ہیں۔

سڈنی ہوریس کے الفاظ میں شاعری کا مقصد یہ بتاتا ہے کہ وہ مسرت انگیز طریقے سے ہدایت دیتی ہے۔ شاعری کا مقصد اصلاح اخلاق ہے۔ اور یہی تمام علوم کا آخری مقصد ہے۔ فلسفی، مورخ اور معلم اخلاق سب ہی اصلاح انسانیت کے خواہاں ہیں۔ وہ ان سب کے مقاصد پر غور کر کے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ شاعر ان سب سے الگ

ہے۔ کیونکہ وہ مسرت انگیزی کے ساتھ اصلاح کرتا ہے۔ اس سطح پر شاعر لاثانی ہے۔ وہ تمام علوم کا بادشاہ ہے۔ جب یہ طے ہو گیا کہ شاعر بھی مصلح اخلاق ہے، تو گوسن کے سارے استدلال از خود ختم ہو گئے۔ کیونکہ گوسن کا بنیادی اعتراض یہی تھا۔ سڈنی افلاطون کے نظریہ شاعری پر بھی بحث کرتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ اس سلسلہ میں لوگ افلاطون کا نام لیتے ہیں۔ میری نگاہ میں جس کی بڑی وقعت ہے۔ افلاطون تمام فلسفیوں میں سب سے بڑا شاعر ہے۔ لیکن اگر اس نے اس سرچشمہ کو گندا کہا ہے۔ جس سے شاعری کا سرچشمہ پھوٹتا ہے۔ تو ہمیں یہ دیکھنا چاہیئے کہ اس نے کن اسباب کی بنا پر ایسا کہا ہے۔ افلاطون شاعری پر نہیں، بلکہ اس کے غلط استعمال پر اعتراض کرتا ہے۔ افلاطون کا مفہوم سمجھنے کے لئے اس کا مکالمہ Ion پڑھنا چاہیئے۔ جس میں وہ شاعری کو اعلیٰ اور صحیح مقام دیتا ہے۔ گوسن کے اعتراضات کا جواب دیتے ہوئے سڈنی اس رجحان کا حامل نظر آتا ہے جسے ''نوفلاطونی'' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔

سڈنی نے اپنی تصنیف ''شاعری کی معذرت'' میں جہاں ان امور پر بحث کی ہے۔ جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے۔ وہاں ہر صنف سخن کی خصوصیت کا جائزہ بھی لیا گیا ہے۔ شاعری میں قافیے کے استعمال پر بحث کر کے اس نتیجہ پر پہنچا ہے کہ قافیہ نظم کے لئے ضروری نہیں، وہ عروض پر بھی اظہار خیال کرتا ہے۔ اور اپنے دور کی شاعری کا جائزہ ہر صنف سخن کو سامنے رکھ کر لیتا ہے۔ اور ہر صنف کی ان خامیوں اور کمزوریوں کو بیان کرتا ہے۔ جو ارسطو کی رو سے خامیاں تھیں۔ واضع رہے کہ سڈنی اصطلاحی معنوں میں کلاسیکی نہیں ہے۔ اس کے دور تک کلاسیکی اصولوں نے حتمی اصولوں کی شکل اختیار نہیں کی تھی۔

سڈنی کی اس تصنیف کی ایک اور اہمیت یہ ہے کہ اس کے بعد وہ تمام اثرات بے اثر ہو گئے۔ جو اب تک شاعری پر کیے جاتے رہے تھے۔ اور شاعری کا مقام

معاشرے میں متعین ہوگیا۔اسی کے ساتھ ''کلاسکیت'' کے رجحانات کی تنظیم نو کے لئے بھی فضا ہموار ہوگئی۔سڈنی کی اس تصنیف نے یورپ کے لئے ادیبوں میں ایک نئے اعتماد کو جنم دیا۔اوران کے اندر تخلیق ادب وشعر کے جذبے کو تیز تر کردیا۔

(۳) کلاسکیت

نشاۃ الثانیہ کوئی منظم تحریک نہ تھی۔یہ ایک فضا تھی، نئی روشنی تھی،جس نے آزاد خیالی اور قدیم فکر وادب کے شعور کو بیدار کیا۔اور سارے مغرب جواب تک عیسائیت کے قلعے میں محصور تھا۔شعور کے ساتھ نئے اصولوں کی تلاش میں لگ گیا۔ان اصولوں کے لئے قدما سے رجوع کیا گیا۔یونانی علوم کا احیا بھی اسی دور میں شروع ہوا۔نشاۃ الثانیہ میں رجحانات تو موجود تھے۔لیکن وہ بکھرے بکھرے اور منتشر تھے۔ان کو ایک مرکز پر لانے کی ضرورت تھی۔مغرب مذہب کی پراسراریت سے نکل ضرور رہا تھا۔لیکن ابھی ''عقل کی ہمہ گیری قائم نہیں ہوئی تھی۔''فرانس پہلا ملک ہے، جہاں اس شعوری کوشش کا آغاز ہوا۔کہ قدما کے تتبع کے لئے ایک نظام بنالیا جائے۔تاکہ ادب کا معیار مقرر ہوسکے۔یہ بات یاد رہے کہ نشاۃ الثانیہ میں بھی فرانس کے ان شاعروں نے جنہیں پلائی دس (La Pleiades) کہا جاتا ہے۔اور جن میں رونسا اور دو بیلے ممتاز حیثیت کے مالک ہیں۔منظم اصولوں کی ضرورت کے بارے میں اظہار خیال کیا تھا۔اس دور کا فرانس سارے مغرب میں سب سے زیادہ تہذیب یافتہ ملک تھا۔انگلستان میں بادشاہت ختم ہوچکی تھی۔اور پیوریٹین (puritan) حکومت نے اس کی جگہ لے کر پابندی لگادی تھی۔آزاد خیالی کو روکنے کے لئے یہ کلیسا کا آخری حملہ تھا۔ادھر فرانس میں لوئی چہاردھم کا دربار بھرا پرا اور سجا ہوا تھا۔ملک کے ممتاز ادیب وشاعر اس کی زینت تھے۔''اکادمی فرانسیس''اسی دور میں وجود میں آئی تھی۔زبان وادب کی تنظیم نو بھی اسی دور میں ہوئی تھی۔اس دور میں جو شاعر اور ڈراما نگار موجود

تھے۔ وہ سب کے سب قدیم یونانی و رومن ادب کے متبع تھے۔ کار نیل (Corneille) جو اس دور کا ممتاز ڈراما نگار تھا۔ رومنوں سے زیادہ رومن تھا۔ اسی زمانہ میں راسین اور مولیر کی شہرت پھیلی، ان سب ڈرامہ نگاروں نے بڑے التزام کے ساتھ اپنے ڈراموں پر مقدمے لکھے اور اس بات کا اعتراف کیا کہ وہ زیادہ منظم طریقے پر قدما کی پیروی کرتے ہیں۔ لافونتاں (La Fontaine) شاعروں میں اور بروائر نثر نگاروں میں ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ انہوں نے اس بات کا اظہار کیا کہ قدما کی وہ پیروی جس کا دعویٰ نشاۃ الثانیہ کے لوگوں نے کیا تھا۔ اب زیادہ صحت اور سنجیدگی کے ساتھ کی جا رہی ہے۔ اب لکھنے والے قدما کے اصول فن سے زیادہ گہری واقفیت رکھتے ہیں۔ کم و بیش سب ادیب، شاعر اور ڈرامہ نگار اپنی تخلیق اور شاعری کا مقابلہ قدما کی تخلیقات سے کر رہے ہیں۔ اسی زمانے میں فرانس میں یہ بات بھی چھڑی کہ قدما کا کیا مقام ہے اور جدید ادیبوں کا کیا مقام ہے؟۔ فرانس کے متوسط طبقے میں خود کو انتہائی تہذیب یافتہ بنانے کی تحریک بھی اسی زمانے میں مقبول ہوئی۔ اسے پیری سیوتی کہتے ہیں۔ (Preciosite) کا نام دیا گیا ہے۔ فلسفے میں اسے دیکارت نے ''عقلیت'' کی بنیاد رکھی۔ پاسکل نے مذہب کو عقل کے تابع لانے کی کوشش کی۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ سارا فرانس عقل کو رہبر بنانے پر تلا ہوا ہے۔ اس دور کے مصنفین کو ''پارناس کا قانون ساز'' کہا جاتا ہے۔ (Lagislateure Du Parnass) کہا جاتا ہے۔ یعنی انہوں نے دیوتاؤں کے پہاڑ پارناسس کے قانون دریافت کیے۔ اس دور میں شائستگی، اصول پسندی، قدما کی پیروی اور ان کے اسالیب کو نشان منزل سمجھا گیا۔ یہ وہی باتیں تھیں جنہیں ہورلیس نے بتایا تھا۔

اس دور کے مشترک رجحانات کو چار دائروں میں رکھا جا سکتا ہے۔ نیچر کا مسلک، قدماء کا مسلک، فن میں جامعیت پیدا کرنے کا مسلک یعنی ہر مصنف کا تنقیدی شعور تخلیقی شعور سے زیادہ اہم ہے۔ وہ شعوری نقاد پہلے ہے اور تخلیقی فنکار بعد میں۔ وہ فن

اوراس کے اصولوں سے پورے طور سے واقف ہوکر قلم اٹھاتا ہے۔فن میں اسی طرح جامعیت پیدا کی جاسکتی ہے۔چونکہ یہ کام نہایت خوش اسلوبی سے قدماء نے کیے تھے اوراس دور کے مصنفین قدما کے پیرو تھے اس لیے اس ساری تحریک کوکلاسیکیت کا نام دینا یقیناً مناسب تھا۔

بولو

جس طرح انگلستان کا سڈنی نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ نقاد ہے اسی طرح فرانس کا بولو (1711-1636) کلاسیکیت کا ممتاز نمائندہ ہے۔بولو نے اپنی منظوم تصنیف ''فن شاعری''مین وہ تمام اصول جمع کر دیے ہیں جو سب کے لیے مشعل راہ بن گئے اوراسی کے ساتھ کلاسیکیت کی تحریک نئی توانائی حاصل کر کے قائم ہوگئی کلاسیکیت کے یہ اصول انگلستان'جرمنی اور یورپ کے دوسرے ممالک میں بھی رائج ہوگئے اور تقریباً ڈیڑھ سو سال تک یہی اصول اور قانون ادب کا واحد معیار بنے رہے۔بولو کا کمال یہ ہے کہ جو کچھ سب کی زبان پر تھا اسے بولو نے الفاظ دے دیے۔چونکہ قدما ''کلاسیکل'' کے نام سے یاد کیے جاتے تھے اس لیے کلاسیکیت کی جدید شکل کو''نوکلاسیکیت'' کا نام دیا گیا۔

''فن شاعری'' میں کوئی جدت نہیں ہے۔اس کے زیادہ حصے میں وہ باتیں بیان کی گئی ہیں جو ہوریس یانشاۃ الثانیہ کے نقادوں کے ہاں ملتی ہیں۔بولو نے انہی سب باتوں کو دہرایا ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ شائستگی'فنی ضبط اور خوش مذاقی'جو اس دور کے نصب العین کا درجہ رکھتے تھے۔شاعری کے ہر اصول میں نمایاں حیثیت اختیار کر گئے اسی لیے بولو کی اس منظوم تصنیف کو''نوکلاسیکیت'' کا مفصل ومرتب قانون کہا گیا ہے۔عقل وفہ کا وہ معیار'جوتمام کلاسیکی دور میں جاری وساری تھا اس دور سے پھر شروع ہوجاتا ہے۔

فن شاعری میں بولو فرانس کے مرحوم شعراء کا ذکر کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ ان کے ہاں جو نقائص نظر آتے ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ قدیم شعراء سے بے خبر تھے۔ بولو اپنے دور کے شعراء سے کہتا ہے کہ وہ خود آگاہی حاصل کریں تاکہ انہیں معلوم ہو سکے کہ وہ کس قسم کی شاعری کے لیے موزوں ہیں۔؟ جس صنف کو اپنے مزاج کے مطابق پائے اس کو اپنائے اور پھر اس صنف کے ان اصولوں کو اپنائے جو قدما کے ہاں ملتے ہیں۔ قدما کی نقل بنیادی چیز ہے۔ اس کے بعد وہ عقل وشعور راستی فہم اور خوش ذوقی سے کام لیں نہ اونچے اڑیں اور نہ پستی میں گریں۔ یہی وہ توازن ہے جو قدما کا سب سے اہم تخلیقی وفکری رویہ رہا ہے۔ شاعری کو قوانین عقل کے تابع ہونا چاہیے۔ افراط و تفریط کا عمل عقل وشعور کا دشمن ہے جب توازن حاصل ہو جاتا ہے تو حسن وصداقت ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ یونانی اور رومن مصنفین آج بھی اسی لیے زندہ ہیں کہ وہ توازن کے اس گر سے واقف تھے۔ وہ لوگ عقل سے کام لے کر نیچر یعنی انسانی فطرت کی عکاسی کرتے تھے اور اسی لیے آج وہ بھی مثالی حیثیت کے مالک ہیں۔ ہوریس کی طرح بولو کے ہاں بھی نیچر کے مطالعہ کے معنی قدما کے مطالعہ کے ہو جاتے ہیں۔

بولو اپنی اس تصنیف میں ان شاعروں کے نام بھی لیتا ہے جن کی نقل کرنا بہتر ہے۔ وہ ہر صنف کے اصول بھی متعین کرتا ہے اور ہر صنف کے بہترین مصنفین کا نام بھی بتاتا ہے۔ مختلف عروضی خصوصیات پر اور الفاظ کے انتخاب کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ ڈرامانگاروں کو بولو ڈرامے کی تین وحدتوں پر کاربند رہنے کی تلقین کرتا ہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ ان پر عمل پیرا ہونے سے فنی وتخلیقی اعتبار سے کیا فائدہ ہے۔ اس کے لیے تو بس یہ کافی ہے کہ قدما اس پر عمل کرتے تھے اور چونکہ قدما عقل کے اصولوں پر کاربند تھے اس لیے ان کی نقل لازمی ہے۔ اس سلسلے میں وہ یہ بھی کہتا ہے کہ رونساء جس نے یونانی شاعر پنڈار کی ''نقل'' کا دعوی کیا ہے عقل کے راستے پر نہ چلنے کی وجہ

سے وہ فنی توازن قائم نہ رکھ سکا جو ہمیں ملہارب کے ہاں ملتا ہے۔اسی لیے رونسا کے بجائے ملہارب کا راستہ ٹھیک ہے۔بولو کے نزدیک وہ بڑا شاعر ہے جو''صحیح''ہو۔ زبان و بیان کی صحت کا خیال رکھتا ہو۔آسان طرز میں شاعری کرتا ہو۔اصولوں پر چلتا ہو اور قدما کی نقل کرتا ہو۔ہر وہ عمل کو اصولوں کے خلاف ہونا قابل توجہ ہے بولوان اصولوں کی خرابی یہ ہے کہ یہاں تخلیقی اپج اور تخیلیٹی (Originality) بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔

بولو شائستگی و نفاست پر زور دیتا ہے۔شائستگی کے وہی معنی ہیں جو ہوریس کے ہاں ملتے ہیں بولو اتنا اضافہ کرتا ہے کہ شائستگی کے معنی یہ ہیں کہ پستی سے دامن بچایا جائے۔کرداروں کو رومی نام دیے جائیں۔جدید ناموں سے بچا جائے۔طرز ادا عام نہ ہو بلکہ شاعرانہ ہو اور شاعرانہ کے معنی وہ طرز ادا جو پر وقار ہو متبذل نہ ہو۔

نشاۃ الثانیہ کے شاعروں میں اس بات پر اختلاف تھا کہ شاعری میں عیسائی موضوعات استعمال کیے جائیں یا نہیں۔بولو بھی ان موضوعات کی اجازت نہیں دیتا۔ ہاں یونانی دیوی دیوتا کو موضوع سخن بنایا جا سکتا ہے۔ملٹن کی ''فردوس گمشدہ''اسی لیے ذوق ادب کے معیار پر پوری نہیں اترتی کیونکہ اس میں عیسائی موضوعات و تصورات ملتے ہیں۔شیکسپیر کو وہ اس لیے پسند نہیں کرتا کہ اس کے ہاں خیالات اور الفاظ پست ہیں۔یہ سب باتیں آج مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہیں لیکن بولو کے زمانے کا یہی مزاج تھا۔وہ فقیہہ ادب تھا۔اس نے تنقید کو اصول و معیار دیے۔یہ اصول وہی تھے جو ہمیشہ سے دہرائے جاتے رہے ہیں لیکن اس نے انہیں ایک نظام میں منسلک کر دیا اور ایک ایسے ادبی مسلک کا بانی ٹھہرا جسے سارے یورپ نے تسلیم کر لیا۔

ڈرائڈن

انگلستان میں ''نوکلاسیکیت'' کی تحریک بولو کے زیر اثر رائج ہوئی۔اور ڈرائڈن

(1631-1700) نے اس اثر کو بولو سے لے کر اپنے قومی مزاج و ادب کے حوالے سے قبول کیا۔ بولو کی اس منظوم تصنیف کا انگریزی ترجمہ بھی ڈرائڈن نے سر ولیم سوام کے ساتھ مل کر کیا۔ اس وقت انگلستان میں چارلس دوم کی حکومت تھی۔ ڈرائڈن نے محسوس کیا کہ انگلستان کے فکر و ادب کے سامنے کوئی اصول نہین ہے۔ اس نے نوکلاسیکیت کے زیر اثر انگلستان کے فکر و ادب کے لیے اصول مرتب کیے۔ لیکن بولو اور ڈرائڈن میں بڑا بنیادی فرق یہ ہے کہ ڈرائڈن انگریز ہے اور وہ شیکسپیر کے دور کے کارناموں کو فراموش نہیں کرسکتا۔

ڈرائڈن معرکتہ الآرا تنقیدی مضمون ''این ایسے اوف ڈرامیٹک پوئسی'' ہے۔ یہ مضمون و مکالمے کی شکل میں ۃے جس میں چار آدمی آپس میں باتیں کر رہے ہیں۔ گرائٹس، لی سی ڈی لیس، یوجینیس اور نی آنڈر۔ ''نی آنڈر'' خود ڈرائڈن ہے۔ بحث ڈرامے کے بارے میں ہے۔ کرائٹس ان اصولوں کا حامی ہے جو ارسطو سے چلے آ رہے ہیں۔ اور جنہیں بولو نے قائم کیا۔ یوجینیس قدیم مصنفین کے ساتھ ساتھ جدید مصنفین کا بھی ذکر کرتا ہے۔ اس کا نقطہ نظر یہ ہے کہ قدما اپنی جگہ صحیح ہیں لیکن زندگی کے ارتقا کے ساتھ جدید زندگی میں کچھ ایسی چیزیں بھی آ گئی ہیں جو قدیم انسانوں کے ہاں نہیں ہیں۔ قدیم سے جدید کی طرف ارتقاء کرکے شاعری بہتر ہوگئی ہے۔ قدما نے جذبات و عشق و محبت کو ترک کر دیا تھا۔ جدید شعراء نے ان جذبات کو شاعری کا حصہ بنا لیا ہے۔ لی سی ڈی لیس، جدید فرانسیسی شاعری کا مداح ہے اور اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ لوئی چہاردھم کے زمانے میں فرانسیسی شعراء نے شاعری کو عروج کمال تک پہنچا دیا تھا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ فرانسیسی ڈراما نگار اصولوں کی پابندی کرتے ہیں۔ ان کے ہاں عقل غالب ہے۔ ان کا طرز بہتر ہے۔ لیکن اس کے خلاف نی آنڈر یعنی ڈرائڈن خود انگریزی ڈرامے کی حمایت کرتا ہے۔ انگریزی ڈراما ''اصول'' کے خلاف ضرور ہے ایسے ڈرامے کی حمایت کلاسیکیت کے اصول کے یقیناً منافی ہے لیکن انگریزی ڈرامے

میں وہ چیز ہے جس سے قدما واقف نہیں تھے۔ اگر ارسطو انگریزی ڈراما دیکھتا تو وہ بھی اپنے اصول بدلنے پر مجبور ہو جاتا۔ انگریزی ڈراما زندگی کی جیتی جاگتی تصویر ہے اور اس میں وہ تنوع و رنگا رنگی ہے جو محض اصولوں کی پابندی سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ انہی مکالموں میں وہ منفرد ڈراما نگاروں کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے۔ شیکسپیر بن جونسن' بومونت' اور فلیچر کے بارے میں اس کی رائے آج تک انگریزی ادب میں اہمیت کی حامل ہے۔

ڈرائڈن کی اس تصنیف سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ وہ کہاں تک نو کلاسیکیوں کے ساتھ ہے اور کہاں تک ان سے آزاد رہنا چاہتا ہے۔ وہ بنیادی طور پر نو کلاسیکیت کا طرف دار ہے اور اس ''بحث'' میں جو اس دور میں سارے یورپ میں چل رہی ہے کہ آیا قدیم شعراء بہتر ہیں یا جدید ڈرائڈن قدما کی حمایت کرتا ہے اور جدید شعراء میں بھی ان شعراء کو زیادہ اہمیت دیتا ہے جو قدما کے پیرو ہیں۔ کرائٹس اور لی سی لیس' قدما اور فرانسیسیوں کے حامی ہونے کے باوجود' ایک حد تک ڈرائڈن کے ہم خیال ہیں۔ اس مضمون کے مطالعے میں یہ بات سامنے آتی ہے کہ قدیم و جدید کی بحث میں ڈرائڈن کا رویہ یہ ہے کہ وہ ہے تو قدما کا حامی پیرو لیکن جدید شعراء کی بات بھی سننے اور سمجھنے کے لیے تیار ہے۔ یہ ایک صحت مند رویہ تھا جس نے ڈرائڈن کی نو کلاسیکیت میں ایک توازن پیدا کر دیا۔

یہ مضمون ڈرائڈن کا نمائندہ مضمون ہے اور اس میں ڈرامے کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ انگریزی اور یورپی تنقید مین ایک اہم اضافہ ہے۔ ڈرائڈن کی اس تصنیف کو ''بوطیقا ثانی'' بھی کہا گیا ہے۔ وہ اصول جو ڈرائڈن نے بیان کیے ہیں یہ ہیں:

(۱) ارسطو کے زمانے کے حالات اور تھے۔ ادب کی نوعیت بھی اور تھی۔ اب وہ نہ حالات ہیں اور نہ وہ زمانہ۔ اس لیے زمانے اور حالات کے ساتھ وہ اصول بھی

بدلنے چاہئیں۔ یہ وہ زاویہ نظر تھا جس نے پہلی بار ادیبوں اور شاعروں کو یہ احساس دلایا کہ زمانے کے ساتھ حالات کے بدلنے کی کیا اہمیت ہے اور ادب اور اس کے اصولوں کے بدلنے کے کیا معنی ہیں؟ اب تک ارسطو ے اصول اٹل تھے۔ ڈرائڈن نے اس طلسم کو توڑا اور زمانے کے ساتھ اصولوں کی تبدیلی کی اہمیت کو واضح کیا۔

(۲) ڈرائڈن کہتا ہے ہر قوم کی جینیس مختلف ہوتی ہے اسی لیے اس کے اصول بھی دوسری قوموں سے مختلف ہونے چاہئیں۔ ارسطو نے اپنے زمانے میں اور اپنے ملک کے ڈراموں کا جائزہ لیے کر اصول وضع کیے تھے۔ اگر وہ انگریزی ڈرامے کا مطالعہ کرتا تو یقیناً اپنے اصولوں پر نظر ثانی کرتا۔ یونانی منطقی لوگ تھے اور فرانسیسی بھی کچھ اسی طرح کے مزاج کے حامل ہیں اسی لیے انھوں نے یونانیوں کے اصولوں کو بہتر طور پر استعمال کیا ہے۔ انگریز مختلف لوگ ہیں اور بے اصول ہیں۔ اسی لیے ان کے ڈراموں میں اصولوں کی پابندی کو معیار بنانا یقیناً ایک غلطی ہے۔ اس طرح ڈرائڈن پہلی بار ''قومی تنقید'' کی بنیاد ڈالتا ہے۔

(۳) ڈرائڈن نے انگریزی ڈرامے سے اصول اخذ کر کے اس کی خصوصیات واضح کرتا ہے اور بتاتا ہے کہ انگریز اپنے ادب کو کس طرح' اپنے مخصوص اصولوں کے مطابق پرکھیں۔ وہ انگریزی تنقید کا بانی ہے۔ ڈرائڈن نہ صرف اصولوں سے آزادی کا درس دیتا ہے بلکہ نئے اصول وضع کرنا بھی سکھاتا ہے۔

(۴) ڈرائڈن کی تنقید کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے شیکسپئر کا مطالعہ کا کے شعراء کے ''مخصوص مطالعے'' کی بنیاد ڈالی۔ بن جونسن کی ''خاموش عورت'' (Silent Woman) کا تنقیدی مطالعہ کر کے کتابوں پر تنقید لکھنے کی طرح ڈالی۔ اسی کے ساتھ ساتھ یورپ کی مختلف زبانوں کے ڈراموں اور ادبیات کا مطالعہ کر کے تقابلی تنقید کی بنیاد رکھی۔ شیکسپئر اور بن جونسن کا مطالعہ کر کے اس نے بتایا کہ دو شاعروں یا دو ادیبوں کا موازنہ کیسے کیا جائے؟

یہ وہ باتیں ہیں جو آج عام اور معمولی نظر آتی ہیں لیکن جب ڈرائڈن نے ان کی اہمیت کو اجاگر کیا اس وقت یہ باتیں یورپ کے ذہن کے لیے نئی تھیں اسی لیے ڈرائڈن کو نہ صرف انگریزی تنقید کا بلکہ یورپی تنقید کا باوا آدم بھی کہا جاتا ہے۔ اس اعتبار سے وہ انگریزی ادب کا سب سے بڑا اہم نقاد ہے۔ اسکی کوئی تصنیف ایسی نہیں ہے جو آفاقی تنقید میں اضافہ کرتی ہو۔ اس کی اہمیت تو یہ ہے کہ اس نے آفاقی تنقید کے اصولوں کو قومی ادب پر حائد کر کے ادب وفکر کے سامنے نیا راستہ کھول دیا۔ وہ تنقید میں آزادی اور غیر جانبداری کا علمبر دار ہے۔

پوپ

لیکن انگلستان میں کلاسیکیت کا مکمل نمائندہ ''پوپ'' (1688-1744) ہے اور اس کی نظم ''ایسے اون کریٹی سزم'' کلاسیکی اصولوں کا اسی طرح مینی فیسٹو ہے جس طرح بولو کی نظم م شاعری کے فن کا منشور ہے۔ ڈرائڈن کے زمانے میں اور اس کے بعد بھی نو کلاسیکی اصولوں کی پابندی پر زور دیا گیا اور یہ پابندی ایک تحریک کی شکل اختیار کرتی گئی۔ پوپ کے ہاں یہ تحریک پوری طرح قائم ہو کر سامنے آتی ہے۔ پوپ بولو کا پیرو ہے۔ بولو کی طرح پوپ ک یلیے بھی اصول اٹل ہیں اور اس لیے اٹل ہیں کہ وہ عقل پر مبنی ہیں۔ وہ لکھتا ہے کہ قدرت نے شاعروں کو لکھنے کے لیے اور نقادوں کو اس پر رائے دینے کے لیے بنایا ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ دونوں کے حدود بھی مقرر کر دیے ہیں اس لیے دونوں کو اپنے اپنے دائرے میں رہنا چاہیے۔ پوپ نیچر کی پیروی کی تلقین کرتا ہے لیکن یہ اصول چونکہ قدما کے ہاں مکمل شکل میں سامنے آ چکے ہیں اس لیے ان اصولوں کی پیروی کے لیے ضروری ہے کہ قدما کی پیروی کی جائے۔ وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعروں اور نقادوں کو ہر دم قدما کا مطالعہ کرتے رہنا چاہیے۔ کیونکہ یہی وہ لوگ تھے جنہوں نے اصول تلاد کیے اور ان کی پابند کی۔ ورجل نے جب نیچر کی

پیروی کرنا چاہی تو اس نے دیکھا کہ یہ اصول ہومر کے ہاں بہترین طور پر سامنے آ چکے ہیں۔ اس لیے اگر ہومر کی پیروی کی جائے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ نیچر کی پیروی کی جا رہی ہے "To Follow Nature is to Follow Them" کا اصول اسی اندازِ فکر کا نتیجہ ہے۔

پوپ نے یہ بھی لکھا ہے کہ شاعری اور طبیعیات ایک ہی چیز ہیں۔ دونوں قدرت کے قانون کے تابع ہیں۔ کیونکہ نیچر کے وہ قانون جو شاعری سے تعلق رکھتے ہیں قدما نے پہلے ہی تلاش کر لیے تھے اس لیے اس سلسلے میں شاعر اور نقاد کا کام ختم ہو چکا ہے۔ ان کو صرف یہ کرنا ہے کہ ان کی پیروی کرے۔ ذوقِ سلیم کے معنی بھی یہی ہیں پوپ اپنے اس منظوم مضمون میں اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ قدما کبھی کبھی اصولوں سے انحراف بھی کرتے ہیں۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ اس بات پر زور بھی دیتا ہے کہ جدید شعراء کو ایسا نہیں کرنا چاہیے۔ وہ مابعد الطبیعیاتی شاعری کے خلاف ہے۔ کیونکہ یہ شاعری عقلِ سلیم کے منافی ہے۔ وہ انتہا پسندی سے بچنے اور شاعر و نقاد دونوں کو نرم و شائستہ رہنے کی تلقین کرتا ہے۔ اگر لکھنے والے کو خود پر اعتماد نہیں ۃ ے تو پھر بہتر ہے کہ وہ خاموش ہو جائے۔ تہذیب و تمدن اور اخلاق کے دائرے میں رہ کر تنقید کرنی چاہیے۔ پوپ علم کے ساتھ اخلاق پر بھی زور دیتا ہے۔ ار یہ بھی کہتا ہے کہ اخلاق کے ساتھ اخلاص بھی ضروری ہے۔

اپنے منظوم مضمون ''ایسے اون کریٹی سزم'' کے آخری حصے میں وہ شاعری کی تاریخ پر روشنی ڈالتا ہے مگر یہ تاریخ اس لیے صحیح نہیں ہے کہ یہاں وہ انہی شعراء کو اہمیت دیتاہ جو یا تو قدما کے دور سے تعلق رکھتے ہیں یا پھر قدما کی پیروی کر رہے ہیں۔ ہورلیس اس کے لیے اتنا ہی اہم ہے جتنا اپنے زمانے میں وہ رومیوں کے یے تھا۔ پوپ کے نزدیک قدما کا دورِ تنقید کا زرین دور تھا۔ اس دور میں قانون کی حکمرانی تھی۔ ہر چیز حکومت کے ماتحت تھی۔ قرونِ وسطیٰ میں ان اصولوں کو پس پشت ڈال دیا گیا۔ نشاۃ

الثانیہ میں قدیم قوانین کو پھر سے رائج کرنے کی کوشش کی گئی اسی لیے بولو پوپ کی رائے میں' جدید تنقید کا نقطہ عروج ہے۔ ارسطو اور ہوریس کا وہی وارث ہے۔ پوپ اس بات پر اظہار مسرت کرتا ہے کہ اب بولو کی پیروی انگلستان میں بھی ہونے لگی ہے۔ پوپ انگلستان کا بولو ہے۔

پوپ کی تنقید کی خرابی اس کی حد درجہ تعمیم (Generalisation) ہے۔ آج پوپ کا یہ منظوم مضمون اسکول کے لڑکوں کا سا مضمون معلوم ہوتا ہے۔ جو شاعری کے نقصان و فوائد کے بارے میں لکھا گیا ہو۔ اس میں تنقید تو ہے لیکن اپچ نہیں ہے۔ انگریزی کلاسیکیت پوپ کے ہاں کمال کو پہنچ جاتی ہے۔ تاریخ تنقید میں اس کی یہی اہمیت ہے۔

All rights reserved. ©2002-2006

جونسن

انگریزی کلاسیکیت ڈرائڈن سے شروع ہوتی ہے پوپ کے ہاں کمال کو پہنچتی ہے اور جونسن (1709-1784) کے ہاں عقیدہ (Dogma) بن جاتی ہے۔ قدما کے اصولوں پر اس کا عقیدہ اتنا پختہ ہے کہ وہ ان پر بحث کرنا بھی غیر ضروری سمجھتا ہے۔ اس نے حیات الشعراء (Lives of Poets) میں باون شعراء کا مطالعہ کیا ہے۔ اس تصنیف میں سے سب سے بہتر تنقید ان شعراء کے بارے میں ہے جو کلاسیکی مدرسہ شاعری سے تعلق رکھتے ہیں۔ ڈرائڈن اور پوپ دونوں کو وہ معیاری شاعر قرار دیتا ہے۔ وہ شاعر جو اس دائرے میں نہیں آتے جونسن کی رائے میں غیر معیاری اور ناقص ہیں اسی لیے گرے جو رومانیت کا پیش رو ہے معیاری شاعر نہیں ہے۔ ملٹن کے بارے میں جونسن کا مضمون اس لیے قابل توجہ ہے کہ اس کے مطالعے سے جونسن کی فکری کمزوریاں سامنے آتی ہیں۔ ملٹن سیاست اور مذہب دونوں میں جونسن سے مختلف تھا۔ اسی لیے ملٹن کی ابتدائی نظمیں تک اسے ناپسند ہیں وہ ''فردوس گمشدہ'' کی

تعریف تو کرتا ہے لیکن اس کا عروض اس کی موسیقیت اس کے لیے اجنبی ہے۔

لیکن جونسن کی ایک تنقیدی تحریر ایسی ضرور ہے جہاں عقل سلیم اس کی فکر پر غالب ہے اور وہ ہے تمہید شیکسپئر اس تمہید میں وہ نہ صرف شیکسپر کی تعریف کرتا ہے بلکہ اتحاد زمان و مکان کے اس تصور کو بھی جو قدما کا بنیادی اور دائمی اصول تھا غیر ضروری قرار دیتا ہے پروفیسر سینٹس بری نے جونسن کو اس لیے اہم اور بڑا نقاد کہا ہے کہ وہ اصولوں کو ذہانت کے ساتھ استعمال کرنے میں اپنے دور کے سب نقادوں سے آگے ہے۔

گوئٹے

کلاسیکیت کے سلسلے میں گوئٹے کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ گوئٹے (1749-1832) نے طویل عمر پائی اور اپنے سفر حیات میں وہ اس قدر بدلتا گیا کہ اسے کسی ایک دائرے میں رکھنا مشکل ہے۔ وہ خود کو بار بار کلاسیکیت کا علمبردار کہتا ہے۔ اپنی ادبی زندگی کے اوائل میں وہ نوجوانوں کی تحریک کے ساتھ تھا لیکن بعد میں وہ کلاسیکیت کا حامی ہو گیا۔ وہ پچاس سال کا تھا جب یورپ میں رومانی تحریک مقبول ہوئی لیکن اس نے یہ کہہ کر اس تحریک کا ساتھ دینے سے انکار کر دیا کہ ''میں پرانا اور پختہ کلاسیکی ہوں''۔

گوئٹے کی تنقید اس کے تمام تخلیقی کارناموں میں پھیلی ہوئی ہے۔ اور اگر ان تنقیدی آراء کو یکجا کیا جائے تو یقیناً ایک ضخیم کتاب تیار ہو جائے گی۔ اس کے بہترین تنقیدی خیالات کا اندازہ اکرمان (Eckermann) کی گفتگو (Conversation) سے ہوتا ہے۔ گوئٹے کلچر کو نظریہ شاعری کی بنیاد ٹھہراتا ہے یہی اس کا تنقیدی نظریہ ہے۔

گوئٹے کے نزدیک شاعری انفرادی نہیں بلکہ آفاقی چیز ہے جو ہر ملک ہر قوم اور ہر زبان میں سینکڑوں ہزاروں آدمیوں کے ذریعہ ظاہر ہوئی ہے۔ شاعری کی قوت

بڑی اور عام چیز ہے۔ شاعری چونکہ آفاقی چیز ہے اس لیے یہ قومی حدود کے اندر نہیں رہ سکتی۔ گوئٹے کا خیال یہ ہے کہ یہ وہ دن دور نہیں جب تمام دنیا کا ادب ایک ہو گا۔ گوئٹے کے نزدیک ''یونانیت'' آفاقی ادب کی بنیاد ہے۔

گوئٹے سیاست دانوں کے اس تقاضے سے بالکل خلاف ہے کہ شاعروں کو اپنا فن قوم کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر شاعر سیاست میں داخل ہو گا تو کسی نہ کسی پارٹی کا رکن ہو گا اور جیسے ہی وہ کسی پارٹی کا رکن بنے گا اپنا شاعرانہ منصب گنوا بیٹھے گا۔ اسے آزادی کی روح کو خیر باد کہنا ہو گا۔ غیر جانبداری کو چھوڑ کر اپنے کانوں پر تعصب کا ٹوپ چڑھانا ہو گا اور اندھی نفرت میں پناہ لینی ہو گی گوئٹے کے نزدیک یہ احمقانہ بات ہے کہ مصنف کو لکھنے کا طریقہ سکھایا جائے۔

گوئٹے کلاسیکی انداز نظر کا حامل ہے لیکن وہ ان عظیم لوگوں میں سے ہے جن کے ہاں مختلف رجحانات مل کر ایک وحدت بن جاتے ہیں اور جن کے ہاں مختلف مکاتبِ فکر اپنے اپنے نطقہ ہائے نظر تلاش کر لیتے ہیں۔ اسی لیے وہ بیک وقت کلاسیکی بھی ہے اور رومانی بھی۔ وہ رومانیوں کی انتہا پسندی کو پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھتا اور کہتا ہے کہ رومانیت بیماری ہے اور کلاسیکیت تندرستی ہے۔ اسے رومانیوں کی انتہا پسندی پر اعتراض ہے کیونکہ اس کے نزدیک کلاسیکیت میں اعتدال ہے توازن ہے اور اسی لیے اس میں تازگی مسرت، توانائی اور حسن کا احساس ہوتا ہے۔ اسے رومانیت کی اہمیت کا احساس ضرور ہے۔ وہ دیکھ رہا ہے کہ آئندہ دور کے ادب کو رومانیت متشکل کر رہی ہے۔ اسی لیے آخری دور میں اس نے جو کچھ لکھا اس میں رومانیت ایک توازن کے ساتھ واضح طور پر موجود ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''وہ زیادتیاں جو میں نے یہاں کی ہیں رفتہ رفتہ ختم ہو جائیں گی مگر ان سے فائدہ یہ ہو گا کہ زیادہ آزاد فارم اور زیادہ متنوع موضوعات ظہور میں آئیں گے اور زندگی کا کوئی ایسا پہلو نہیں رہے گا جس کو شاعری کے لیے مناسب نہ سمجھا جائے''

میتھیو آرنلڈ گوئٹے کو ہر دور کا عظیم نقاد کہتا ہے۔ وہ شاعر و نقاد دونوں کی حیثیت سے اس مقام پر ہے جہاں اسے کسی ایک دائرے میں نہیں رکھا جا سکتا۔ وہ تو دیوتاؤں کے پہاڑ کا باسی ہے جو ہر معاملے کو زندگی کے ہر مسئلے کو وسیع تناظر میں کھلے دل و دماغ کے ساتھ کھلی نظر سے دیکھ رہا ہے۔

(۴) رومانیت

''انقلاب فرانس'' نہ صرف فرانس کی تاریخ میں بلکہ سارے یورپ کی تاریخ میں ایک موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس انقلاب نے جمے جمائے معاشرے کی بساط الٹ دی اور ایک نئے معاشرے کو جنم دیا۔ کلاسیکیت کے اصول بھی اسی کے ساتھ ہوا بن کر اڑ گئے۔ والٹیر نے روسو کو متنبہ کیا تھا کہ اس کے خیالات انسانیت کے خلاف ہیں۔ اور ''انسانیت'' سے مراد وہ اصول تھے جو کلاسیکیت کے ساتھ وابستہ تھے۔ جب ہوا کا رخ بدلتا ہے تو اس کون روک سکتا ہے؟ انقلاب فرانس نے رؤسا و امراء کی عمل داری ختم کر دی اور مساوات و آزادی کا نیا تصور دیا۔ سب انسان برابر ہیں۔ انسان آزاد پیدا ہوا ہے لیکن جدھر دیکھیے وہ پابہ زنجیر ہے۔ انقلاب فرانس کے ساتھ ہی وہ ادنیٰ طبقہ صدیوں سے تہذیب کے بوجھ تلے دبا ہوا تھا تیزی سے ابھرنے لگا۔ روسو نے اس بات پر زور دیا تھا کہ انسانوں کے بارے میں صحیح رائے قائم کرنے لیے فرد اور اس کی زندگی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ فطری انسان کا مطالعہ دراصل خود انسان کی ذات کا مطالعہ ہے۔ روسو نے تہذیب کے مقابلے میں نیچر کو ترجیح دی اس کا نعرہ تھا کہ نیچر کی طرف واپسی (Back to Nature)۔ یہ سب تصورات کلاسیکیت کے خلاف تھے۔ روسو کا نقطہ نظر یہ تھا کہ نیچر کے نام پر تہذیب نے انسان کو بناوٹی زندگی کے سانچے میں ڈھال دیا ہے۔ اسی لیے اب نیا انسان نیچر کے قریب رہ کر آزادی و مساوات کے اصولوں پر کاربند ہو سکتا ہے۔ ی تصورات دبے ہوئے عوام کی آواز

تھے۔ معاشرے پر ان کا گہرا اثر پڑا اور فکر کے تمام طریقے ان تصورات کے ساتھ بدلنے لگے شعر و ادب میں کلاسیکل اصول ترک کر دیے گئے۔ یہ اصول مصنوعی اصول تھے اور صرف امراء اور طبقہ خواص کی زندگی کی عکاسی و ترجمانی کرتے تھے۔ جب انقلاب فرانس امراء اور طبقہ خواص کے خلاف عوام کا انقلاب تھا۔ انقلاب کے بعد جب حکومت غریب عوام کے ہاتھوں میں آئی تو ان کا ادب ان کے تصورات بھی مقبول ہو گئے اور ایک نیا معیار قائم ہوا۔ اب قدما کی جگہ عوام اور دیہاتوں نے لے لی۔ عقل کے مقابلے میں جذبات کی اہمیت پر زور دیا گیا۔ ارسطو نے کہا تھا کہ انسان عقلی حیوان ہے۔ روسو نے کہا کہ وہ ''جذباتی حیوان'' ہے۔ پہلے وہ ہر کام جذبات میں آ کر کر گزرتا ہے اور بعد میں اس فعل کو عقلی رنگ دیتا ہے۔ چونکہ عوام کے لیے جذبات عقل سے زیادہ اہم ہیں اسی لیے اس دور کا ادب عقل کے بجائے تخیل کی عملداری میں آ گیا ہے۔ آزادی جذبات اور عوام ان سے رومانیت کی تحریک نے اپنے خدوخال بنائے۔ اب تک شہری زندگی ادب کا موضوع تھی۔ اب دیہاتی زندگی ادب کا موضوع بن گئی۔ اب تک شاعر کو قدما کے معیار ادب پر پرکھا جاتا تھا جس میں ''انفرادیت'' کی کوئی اہمیت نہیں تھی رومانیت کے ساتھ انفرادیت ادب کی پہلی شرط قرار پائی۔ پہلے شاعر وادبی ہیئت اور اصناف میں قدما کی پیروی کرتا تھا۔ شاندار طرز میں لکھتا تھا لیکن اب عوام کی سادہ زبان معیار ادب ٹھہری۔ ان کے گیتوں میں ان کی لوک کہانیوں میں ان کی داستانوں میں اور قصہ کہانیوں میں ایک نئی دنیا نظر آئی اس رجحان کا اثر نہ صرف ادب پر بلکہ سیاست، فلسفہ اور معاشرتی اصولوں پر بھی پڑا۔ اس کے زیر اثر جرمنی میں عینی فلسفی ابھرے اور فرانس میں معاشرتی مفکروں نے روسو کے نظریے کو آگے بڑھایا۔ انگلستان میں شاعروں اور نقادوں نے تنقید و شاعری کے نئے معیار مقرر کیے۔

ادب کی رومانی تحریک انگریز قوم کے مزاج کے مطابق تھی۔ پچھلے صفحات میں آپ پڑھ چکے ہیں کہ نشاۃ الثانیہ کے دور میں بھی، جب قدما کی پیروی ادب کا واحد

معیار تھا، تخلیقی سطح پر انگریز قوم ان اصولوں سے بے نیاز رہی۔ انہوں نے کلاسیکیت کو قبول کیا تو ڈرائڈن کی طرح یعنی اپنے قومی رجحان کو ایک خاص مقام دے کر۔ جونسن کلاسیکیت کے سلسلے میں سخت کٹر نقاد مانا جاتا ہے لیکن شیکسپئر پر لکھتے ہوئے اس نے ڈرامے کے اتحاد زمان و مکان کے قدیم تصور کو غیر ضروری ٹھہرایا۔ کلاسیکیت اور رومانیت دونوں مزاج ان کے ہاں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ جب روسو نے ان تصورات کی اہمیت کو قائم کیا تو یہ تحریک انگلستان میں بھی مقبول ہوئی۔ اور تھوڑے عرصے میں ہی دو بڑے نام انگریزی ادب میں نظر آتے ہیں میری مراد ورڈسورتھ اور کولرج سے ہے۔

ورڈسورتھ

انقلاب فرانس کے وقت ورڈسورتھ (1770-1850) فرانس میں تھا۔ اس انقلاب نے اس کے اندر فکری و جذباتی سطح پر ایک نیا ولولہ پیدا کیا۔ وہ انقلابیوں کے ساتھ شریک ہونے والا تھا کہ کسی وجہ سے اسے انگلستان واپس آنا پڑا انقلاب فرانس کے نئے تصورات نے اس کے اندر ایک نئی سوچ کو جنم دیا۔ اسی اثناء میں اس کی ملاقات کولرج سے ہوئی اور دونوں نے مل کر نئی شاعری کی بنیاد ڈالی۔ یہ شاعری ان معنی میں نئی تھی کہاں سے پہلے انگریزی ادب میں ایسی کوئی روایت نہیں ملتی۔ ساری قوم ادب کے پرانے مذاق میں رچی بسی ہوئی تھی۔ اس لیے ضروری تھا کہ اس نئی شاعری کا مذاق بھی ساتھ ساتھ پیدا کیا جائے۔ اسی لیے لیریکل بیلیڈز کے دوسرے ایڈیشن کے لیے ورڈسورتھ نے ایک تمہید لکھی جس میں اپنے نقطہ نظر اور نئی شاعری کی ماہیت کی وضاحت کی۔ اس تمہید سے رومانی تنقید کی ابتدا ہوتی ہے۔ اس میں شعر و شاعری کے بارے میں وہ سارے خیالات موجود ہیں جن پر نئے مذاق سخن کی بنیاد رکھی گئی تھی۔

ورڈسورتھ کی تمہید اس اعلان سے شروع ہوتی ہ کہ شاعری بادشاہوں اور امراء اور نوابین کے لیے نہیں ہے۔ اب وہ دور ختم ہو چاک ہے جب ان کی پسند ان کا مذاق ادب،ان کے موضوعات اور معیار زبان شاعروں کے لیے راہنما اصولوں کا درجہ رکھتے تھے۔ اب زبان اور موضوع سخن قلعہ معلیٰ اور محلات سے نکل کر بازار ہاٹ میں واپس آ گئے ہیں۔ ورڈسورتھ نے لکھا کہ اس کا مقصد عام زندگی سے موضوعات حاصل کر کے انہیں شاعری کے روپ میں پیش کرنا ہے۔ وہ دیہاتیوں کو معیار بناتا ہے۔ ان کی تعریف وتوصیف کرتا ہے۔ ان کی زبان کو شاعری کی زبان بنانا چاہتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کلاسیکیوں نے شاعری پر ایک بناوٹی اور مصنوعی طرز مسلط کر دیا تھا وہ اس طرز کے خلاف اعلان بغاوت کرتا ہے۔ اور روزمرہ کی عام زبان کو شاعری میں برتنے کا دعویٰ کرتا ہے۔ لیریکل بیلیڈز میں اس نے یہی کام کیا تھا۔ تمہید میں وہ اس کا جواز پیش کرتا ہے۔

ورڈسورتھ شاعری کو دل کی آواز اور جذبات کا بے ساختہ اظہار کہتا ہے۔ اسے شہری زندگی سے دلچسپی نہیں ۃ ے۔ اس کا زاویہ نظر یہ ہے کہ ''نیچر'' کے ساتھ رہنے والا انسان شہری آدمی سے بہتر ہے۔ دیہات کی زندگی میں انسان کے جذبات نیچر سے ہم آہنگ رہتے ہیں۔ اسی لیے دیہات اور مناظر قدرت فطری شاعری کا بہترین موضوع ہے۔ ورڈسورتھ دیہاتیوں کی زبان کو سب سے زیادہ موزوں زبان سمجھتا ہے۔ کیونکہ یہ لوگ نیچر کے ساتھ رہتے ہیں اور ان کے اسی تعلق سے زبان کا بہترین حصہ وجود میں آتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں وہ غلط راستے پر پڑ کر بہت دور نکل جاتا ہے اسی فکری غلطی کی اصلاح کولرج کرتا ہے۔

ورڈسورتھ اپنی ''تمہید'' میں یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا شاعر کیا ہے؟ اس کا جواب وہ خود یہ دیتا ہے کہ وہ تہذیب کا سکھانے والا نہیں ۃ ے بلکہ ایک آدمی ہے جو دوسرے آدمی سے باتیں کر رہا ہے۔ وہ ایک ایسا آدمی ہے جس کا ادراک زندہ ہے۔ جس میں

دوسروں کے مقابلے میں جذبات زیادہ ہیں جو انسانی فطرت سے زیادہ واقف ہے۔ جو اپنے جیسے جذبات اور ارادوں کو دوسروں میں دیکھ کر ان پر غور کرتا ہے اور پھر ان کی تخلیق کرتا ہے۔ چونکہ شاعری بے ساختہ جذبات کا اظہار ہے اس لیے نہ تو اسے سیکھا جاسکتا ہے اور نہ اس کے بندھے ٹکے اصول ہوسکتے ہیں۔ شاعر معمولی انسان نہیں ہوتا وہ کچھ مخصوص صلاحیتیں لے کر پیدا ہوتا ہے۔ اسی لیے ''انفرادیت'' شاعر اور شاعری دونوں کے لیے ایک اہم چیز ہے۔

شاعری کے مقصد کے سلسلے میں ورڈسورتھ کا نظریہ یہ ہے کہ شاعری کا کام علم دینا نہیں ہے نہ ہدایت کرنا ہے بلکہ فوری مسرت بہم پہنچانا ہے۔ شاعری سماجی عمل بھی میں بھی نہیں ہے بلکہ تمام علوم کی روح لطیف ہے۔ یہ وہ روشنی ہے جو ہر علم کے چہرے پر چمکتی ہے۔ علم دور کی چیز ہے۔ شاعری اس میں روح پھونک کر اسے قریب تر کر دیتی ہے۔ سائنسی ایجادات میں بھی خشک چیزیں ہیں لیکن شاعر ان میں جذبات داخل کر کے انہیں زندہ کر دیتا ہے۔ اور اس طرح ہمارے قریب لے آتا ہے۔

اس انداز فکر سے شاعری عقل کے دائرے سے باہر نکل آتی ہے اور اس کا تعلق تخیل سے قائم ہوگیا۔ اب وہ ایسے جذبات کا اظہار ہوگئی جو حالت سکون میں اچانک حافظے میں آ گئے ہوں۔ یہیں سے تخلیقی عمل شروع ہوتا ہے۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ ورڈسورتھ شاعر کو نہ منطقی نظر سے دیکھ رہا ہے نہ اخلاقی نظر سے۔ وہ اس کی نفسیات تک پہنچنے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس عمل میں شاعر اور اس کے قارئین کا رشتہ بھی واضح ہو جاتا ہے۔ جذبات ہی اصل چیز ہیں اور شاعر کا کام یہ کہ وہ ان جذبات کو دوسروں تک اس طور پر پہنچا دے کہ وہ بھی ان کو اسی طرح محسوس کرسکیں جس طرح خود شاعر نے کیا ہے۔ شاعر ایک قسم کی پراسرار شے کو جنم دیتی ہے جو دو انسانوں کے درمیان ہو جاتا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ورڈسورتھ انگریزی ادب کی روایت سے الگ نہیں ہوتا۔ وہ ارسطو اور ہوریس کی کورانہ تقلید کے بجائے چوسر، اسپنسر، شیکسپیئر اور ملٹن کی روایت

سے روایت بناتا ہے۔ اس کی فکر روسو سے متاثر ہے اور نیچر کے اولین اصولوں پر شاعری کی بنیاد رکھتا ہے۔ وہ کلاسیکیوں کا سخت مخالف ہے۔ وہ فن کے بجائے حقیقت اور جذبات پر زور دیتا ہے۔

تمہید کو پڑھ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ بھی ایک قسم کی نظم ہے جو ایک خاص قسم کی شاعری کا ذوق پیدا کرنے کے لیے لکھی گئی ہے۔ اس میں جہاں کہیں ورڈسورتھ تنقیدی مباحث پر اظہار خیال کرتا ہے وہیں وہ الجھ جاتا ہے مثلاً جب وہ کہتا ہے کہ نظم و نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے اور پھر یہ بھی پوچھتا ہے کہ آخر اس نے بحروں کا استعمال کیوں کیا۔ تو وہ الجھ کر رہ جاتا ہے۔ ورڈسورتھ کی فطرت شاعر کی فطرت ہے جو نظم میں اپنا اظہار کر سکتی ہے۔ وہ نقاد نہیں ہے کہ اسباب و علل پر روشنی ڈالے۔ یہی وہ تشنگی ہے جسے کولرج دور کرتا ہے اور ان سوالوں کا ایسا تسلی بخش جواب دیتا ہے کہ یورپ کی تنقید آج بھی اس کے حوالے کے بغیر نامکمل ہے۔

کولرج

ورڈسورتھ کی "تمہید" کے سترہ سال بعد کولرج (1772-1834) نے بایوگرافیا لٹریریا لکھی۔ اس تصنیف میں کولرج نے ورڈسورتھ کے عام خیالات سے اتفاق کیا لیکن اس کی توضیح سے اختلاف کیا۔ کولرج نے بتایا کہ دیہاتیوں کی زبان کے بارے میں جو کچھ ورڈسورتھ کہتا ہے غلط ہے۔ دیہاتی بہت محدود احساسات کے مالک ہوتے ہیں۔ اور ان کی زبان بالکل میکانکی ہوتی ہے۔ بہترین زبان صرف ان کی زبان کو صاف کرنے سے حاصل نہیں ہو سکتی۔ اور اگر ان کی زبان سے دیہاتی پن صاف کر دیا جائے تو اس میں اور ایک تعلیم یافتہ و مہذب انسان کی زبان میں کوئی فرق نہیں رہے گا۔ کولرج کے اس بیان کے بعد ورڈسورتھ کے نظریہ زبان کی بنیاد ہی بیٹھ جاتی ہے۔ مگر ورڈسورتھ کی بات اس حد تک ٹھیک ہے کہ وہ مصنوعی زبان کے خلاف علم بغاوت

بلند کرتی ہے۔کولرج کے نزدیک بہترین زبان مفکروں کی زبان ہے مگر ضروری ہے کہ ان کے مخصوص فقروں اور اظہار بیان کو روایتی نہ بننے دینا چاہیے۔ اپنی اس تصنیف میں کولرج منطق فلسفہ اور مابعد الطبیعیات کی طویل بحثیں اٹھاتا ہے۔ اور واضح کرتا ہے کہ شاعری کی زبان دیہاتی کی زبان نہیں بلکہ ایک معیاری زبان ہونی چاہیے۔ جو روزمرہ کی معیاری زبان سے قریب ہو اور جس میں شاعر حسب ضرورت اضافہ اور تبدیلی کرتا رہے زبان کے سلسلے میں یہی تخلیقی آزادی ہے۔

ورڈسورتھ نے کہا تھا کہ نظم و نثر کی زبان میں کوئی فرق نہیں ہے۔کولرج اس بحث کو بھی اٹھاتا ہے وزن اور بحر کے مسئلے پر تفصیل سے اظہار خیال کرتا ہے۔بحر کی ضرورت کو مختلف پہلوؤں سے دیکھتا اور مثالوں سے واضح کرتا ہے۔ اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ایک زبان نظم کے لیے موزوں ہوتی ہے اور ایک نثر کے لیے بلکہ بحر کے وجود سے خود نثر کی زبان میں بھی فرق آجاتا ہے۔کولرج بحر کے نفسیاتی اثر پر بھی غور کرتا ہے۔ اور خود ورڈسورتھ کے کلام کا مطالعہ کر کے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ اس کی نظموں میں جہاں نثر کی زبان استعمال ہوئی ہے وہاں شاعرانہ اثر ختم ہو گیا ہے اس سطح پر ورڈسورتھ کا نظریہ قابل عمل نہیں ہے۔

رومانی تنقید کے مطالعے کے لیے ضروری ہے کہ ورڈسورتھ اور کولرج کو ساتھ ساتھ پڑھا جائے۔ رومانی تنقید کا بنیادی مسئلہ طرز ادا زبان اور بحر کے استعمال کا مسئل تھا کلاسیکیوں نے شاعر کو پابند کر دیا تھا اور شاعر لکیر کا فقیر بن کر رہ گیا تھا۔ورڈسورتھ اپنی نئی شاعری کے ذریعہ اسے آزاد کرتا ہے اور کولرج اس آزادی کا تنقیدی جواز فراہم کرتا ہے۔کولرج کا کارنامہ صرف یہ نہیں ہے کہ اسنے ورڈسورتھ کی لغزشوں کی اصلاح کر کے ان میں ایک توازن پیدا کر دیا بلکہ رومانی نظریہ شاعری کے سلسلے میں جو باتیں اور جو مسائل پیدا ہوئے ان کی بہترین وضاحت بھی کولرج کے ہاں ملتی تھی۔ وہ اکثر طول بحثوں میں الجھ جاتا ہے مگر جو نقطہ نظر وہ پیش کرتا ہے جن باتوں کی وہ وضاحت

کرتا ہے اور جس مخصوص زبان میں وہ اپنے خیالات کا اظہار کرتا ہے وہ دائمی اہمیت کے حامل ہیں۔ کولرج پہلا شخص ہے جس نے لفظ تخیل (Imagination) کو مخصوص تنقیدی معنی دیے اور اسے ارسطو کی نقل (Imitation) کا بدل بنا دیا۔ ''شاعرانہ فطرت'' کے بارے میں نئے خیالات پیش کیے۔ بایوگرافیا لٹریریا کا یہ حصہ مغرب کی تنقید میں آج بھی اہم ہے اور ہمیشہ اہم رہے گا۔

کولرج یہ سوال بھی اٹھاتا ہے کہ جب وہ اصول رد کر دیے گئے جو قدما نے وضع کیے تھے' تو پھر ادب کو پرکھنے کے لیے کون سے اصولوں سے کام لیا جائے؟ یہ سوال اٹھا کر وہ شاعری کی الہامی قوت پر زور دیتا ہے۔ یہ وہ پراسرار قوت ہے جو کبھی دھوکا نہیں کھاتی۔ شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے شاعری کا مقصد فوری طور پر متاثر کرنا ہے۔ ایک نظم مجموعی طور پر یہ تاثر پیدا کر سکتی ہے کہ اس ک الگ الگ ٹکڑوں سے یہ اثر پیدا نہیں کیا جا سکتا۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری پیدائشی ہوتا ہے۔ موسیقی کی لہریں اس کی روح میں اٹھتی ہیں جن کا اظہار عروض کے ذریعہ ہوتا ہے شاعر ایک ساز ہے اور اس کے تخلیقی اثر سے ہر صاحب ذوق کے دل کے تار بج اٹھتے ہیں۔

فکری تنقید میں ''بایوگرافیا لٹریریا'' اہمیت رکھتی ہے لیک عملی تنقید میں اس ے وہ لیکچر اہم ہیں جو اس نے شیکسپیر اور ملٹن پر دیے۔ کلاسیکی نقادوں نے شیکسپیر کے ہاں اصولوں کے انحراف کے باعث جن غلطیوں کی نشان دہی کی ہے کولرج کی رائے میں یہ غلطیاں دراصل شیکسپیر نے وہ اوصاف ہیں جن تک ہر شخص نہیں پہنچ سکتا۔ شیکسپیر کے اس مطالعے کے بعد شیکسپیر کے بارے میں نقادوں کا رویہ بدل گیا اور شیکسپیر کی تخلیقات میں نئے نئے رخ نظر آنے لگے۔ شیکسپیر کے بارے میں نئی تنقید کا پیش رو بھی کولرج ہے۔ کولرج کی تنقید میں اری رومانی تحریک اور اس کے اصول و مبادیات سمٹ آتے ہیں۔ ادب کے سلسلے میں کوئی بحث ہو کولرج کے ہاں اس کا سراغ ضرور مل جاتا ہے۔

رومانی ادب نے مذاق سخن کو آزادی دلا کر اور شاعری کی ذات کو اہمیت دے کر عام آدمی کے ہاتھ میں ذاتی رائے اور بے اصولی کا ایک ایسا اصول دے دیا کہ آئندہ دور میں وہ توازن قائم نہ رہ سکا جو اچھے ادب کی بنیادی شرط ہے۔

وکٹر ہوگو

وکٹر ہوگو (1802-1885) رومانی تحریک کا ایک اور اہم نمائندہ ہے۔ رومانی نظریے نے جیسا کہ پہلے کہہ آیا ہوں فرانس میں جنم لیا لیکن فرانسیسی تنقید نگار انگریزوں نے زیادہ محتاط نظر آتے ہیں وہ اس بات پر بحث کرتے رہے کہ نوکلاسیکی نظریے کو اگر رد کیا جائے تو کس حد تک اور رومانی نظریے کو قبول کیا جائے تو کس حد تک؟ اس بحث نے ان کے فکر و اظہار میں ایک توازن پیدا کر دیا۔ لے دے کر وکٹر ہوگو ایک ایسا شاعر و نقاد ہے جسے پورے طور پر رومانی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے ڈرامے کروم ویل کا دیباچہ فرانسیسی رومانیت کی نمائندہ تحریر ہے۔

وکٹر ہوتگو کا نقطہ نظر یہ ہے کہ رومانی فن جدید فن ہے۔ چونکہ زمانہ بدل گیا ہے معاشرتی حالات اور تاریخی عوامل بھی بدل گئے ہیں۔ اس لیے ان کے ساتھ فن کو بھی بدلنا چاہیے۔ وہ یہ اعلان کر کے نوجوانوں کو اپنے ساتھ جمع کر لیتا ہے وکٹر ہوگو یہ بھی کہتا ہے کہ ادب کا ''سماج'' سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ انسانی تاریخ کو وہ تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے ل ابتدائی قدیم اور جدید۔ پہلے دور میں شاعر خدا کے قریب تھا۔ اس کی زندگی کے کوئی اصول نہیں تھے۔ اس کی شاعری دعا حمد و مناجات تک محدود تھی اور اس کی فارم ''اوڈ'' (Ode) تھی۔ دوسرے دور میں مختلف قبیلے مل کر قوم بننے لگے۔ قوم نے مل کر کارنامے انجام دیے عظیم فتوحات کیں معرکے سر کیے۔ شاعروں نے ان قومی کارناموں کو ''ایپک'' (Epic) کی شکل میں پیش کیا۔ ٹریجیڈی بھی ایپک کی ایک صورت ہے۔ تیسرے دور میں عیسائیت نے انسانی معاشرے کو بدل ہی دیا اور اسی کے

ساتھ جدید دور کا بیج بھی بو دیا۔ اس سے حزن و افسردگی کا جذبہ پیدا ہوا۔ انسان اپنی ذات کے بارے میں غور کرنے لگا اور اپنے اور دوسرے انسانوں کے دکھ درد بیان کرنے لگا۔ لہٰذا اس دور کے فن میں اعلیٰ و ادنیٰ ملے جلے نظر آتے ہیں وکٹر ہوگو کے نزدیک اس کی بہترین مثال شیکسپئر ہے اور اس دور کی سب سے اہم ہیئت (فارم) ''ڈراما'' ہے یہی شاعری کی تکمیل کرتا ہے اور شاعری میں غنائی شاعری بھی شامل ہے۔

وکٹر ہوگو جتنے مباحث اٹھاتا ہے ان میں قدیم اصولوں اور قدما کی شائستگی کا کہیں ذکر نہیں ملتا۔ وہ اپنے قلم اور فکر سے کلاسکیت اور نو کلاسیکیت کو روند ڈالتا ہے اور کہتا ہے کہ سچا شاعر نپولین کی طرح آزاد ہے کہ وہ اپنے الگ انفرادی اصول پر قائم رہے۔ وہ کہتا ہے کہ قدیم نظریوں اور قدیم شاعرانہ اصولوں کو ہتھوڑے سے پاش پاش کر دو۔ اس پلاستر کو توڑ دو جو فن پر چڑھا ہوا ہے۔ اصول اور ماڈل کوئی چیز نہیں ہے۔ فن اور نیچر دو مختلف چیزیں ہیں۔ ڈراما فطرت کی نقل نہیں کرتا بلکہ اس کو تیز کرتا اور آگے بڑھاتا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ شاعر اپنے ماضی کو نئے معنی اور نئی زندگی عطا کرے۔ اسی لیے ہوگو تاریخی ڈرامے کو سب سے موزوں صنف ادب کہتا ہے۔ وہ نظم کو آزاد کرنا چاہتا ہے۔ اسے عروض و قافیہ سے نجات دلانا چاہتا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ آزادی کے معنی یہ ہیں کہ نظم میں بے ساختگی ہو۔ شاعر کا ''خلوص'' اس میں رنگ اثر گھول رہا ہو۔ وکٹر ہوگو کہتا ہے کہ سترھویں صدی کی فرانسیسی انیسویں صدی میں نہیں چل سکتی۔ ہر طرف ترقی کی فضا ہے۔ تبدیلیاں آ چکی ہیں اور آ رہی ہیں نئی تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ اس فضا کا ادراک کرے اور مذاق سلیم پیدا کرے۔

وکٹر ہوگو کے خیالات کا ورڈسورتھ اور کولرج سے مقابلہ کیجیے تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ وہ ان دونوں سے کہیں زیادہ انقلابی ہے اور یورپ کی رومانی تنقید کا ممتاز نمائندہ ہے۔

(۵) سائنس کا دور

سانت بیو

رومانی تحریک مغرب کے ادب وفکر میں ایک جوش کی طرح اٹھی اور ابال کی طرح بیٹھ گئی۔اس نے عالم جذب میں جو کچھ کہا اسمیں بہت سی باتیں سچی تھیں۔لیکن ان میں توازن پیدا کرنے کی ضرورت تھی۔یہ تحریک قدیم اصولوں سے بغاوت اوران سے نجات و آزادی حاصل کرنے کا ایک ذریعہ تھی۔بغاوت منفی قوتوں کوابھارتی ہے اور مثبت قوتوں کودباتی ہے۔رومانی تحریک بھی اسی وجہ سے بہت دیراور بہت دورتک نہ چل سکی۔توازن زندگی کی سب سے بڑی ضرورت ہے۔ابتدا میں ہوگو کے زیر اثر سانت بیو (1869-1804) بھی رومانی تحریک سےوابستہ رہالیکن کچھ عرصے کے بعد اس نے لکھا کہ وہ رومانی جذباتیت سے تنگ آ گیا ہے۔اور کلاسیکی ادب کوترجیح دیتاہ۔گوئٹ کی طرح وہ بھی کلاسیکی ادب کے دائرے میں تمام ادب کورکھتا ہے جو صحت اورمسرت سے تعلق رکھتا ہے۔جواپنے زمانے سے پورے طور پر ہم آہنگ ہو۔ ایسے اصولوں کا حامل ہو جو کسی معاشرے کی راہنمائی کرتے ہیں۔اس کے برعکس رومانی ادب اس دور کی پیداوار ہوتا ہے جب معاشرہ استحکام سے عاری ہو۔جب لکھنے والے بے اعتقادی کا شکار ہوں اوراسی لیے ہرقسم کی آزادی چاہتے ہوں۔ سانت بیو کلاسیکی روایت کا حامی ضرور ہےلیکن ''نوکلاسیکیت'' کے اصولوں کوتسلیم نہیں کرتا۔وہ ایک طرف رومانیت کی جذباتیت پرتی عدم توازن اورانتہاپسندی کورد کرتا ہےتو دوسری طرف ان کے ''جذبہ اثر'' کی قدر کرتا ہے۔اسی لیے سانت بیو کی تنقید کورومانی کلاسیکیت سےبھی موسوم کیاجاتا ہے۔اس نے کلاسیکیت اوررومانیت دونوں کی خوبیوں سے اپنی تنقید کوسنوارا وہ بڑے سلیقے سےتمام جدید وقدیم طریقوں

کو استعمال کرتا ہے۔ وہ ایک طرف مبہم آرا سے نفرت کرتا ہے تو دوسری طرف اپنے دور کے تمام ذہنی رجحانات کو اصولی نظام سے پیوست کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس عمل میں وہ عظیم ہے نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ روایت کی دیکھ بھال بھی کرے اور مذاق کی حفاظت بھی کرے۔ نقاد ادب کے رجحانات پر براہ راست اثر انداز ہوتا ہے۔ اور یہ کام وہ اسی وقت کر سکتا ہے جب وہ نہ تو شدت پسند ہو اور نہ متعصب اس میں بے حساب قوت برداشت ہو۔ وہ غیر جانبدار رہو اور اپنی ذات سے بلند ہونا بھی جانتا ہو۔ اسی سچ پر سچائی کی تلاش کی جا سکتی ہے۔ فیصلے کا بنیادی اصول بھی سچائی کی تلاش ہے۔

سانت بیو نے یہ کام توازن کے ساتھ انجام دیا۔ اس نے اپنی ذہنی قوت سے تنقید کو ایک اہم اور الگ صنف ادب بنا دیا۔ اس نے کوئی نیا نظریہ یا اصول کا کوئی نظام پیش نہیں کیا بلکہ قدیم و جدید کا امتزاج اس کا اصل کارنامہ ہے۔ وہ سب نقادوں میں سب سے زیادہ مطمئن کرنے والا نقاد ہے۔ وہ انفرادیت کا قائل ہے۔ اپنے ذوق ادب مذاق سلیم اور قوت فیصلہ پر اسے اعتماد ہے۔ وہ ادب کا طالب علم بھی ہے۔ اور معلم بھی۔ وہ اپنے ساتھ پڑھنے والے کو لے جاتا ہے اور پڑھنے والا اس کی رائے سے اتفاق کرے یا نہ کرے لیکن اس کے انداز نظر کی اہمیت تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ سانت بیو کہتا ہے کہ نقاد کا فرض یہ ہے کہ وہ پہلے ایک مصنف کو جتنی اچھی طرح ہو سکے سمجھے اس کے بارے میں تمام معلومات حاصل کرے اور پھر اس کے بارے میں رائے دے۔

ابتدائی دور میں ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے کہ شاعری میں اچھا اور برا موضوع کوئی معنی نہیں رکھتا۔ ہاں اچھے اور برے شاعر ضرور ہوتے ہیں۔ سولھویں صدی عیسوی میں علم طبیعیات سائنس میں سب س اہم علم سمجھا جاتا تھا۔ اور سارا معاشرہ ذہنی و فکری سطح پر قانون کے اصولوں پر غیر معمولی زور دیتا تھا۔ انیسویں صدی میں علم حیاتیات کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی اور اسی لیے اصولوں کے بجائے انسان اور ا

س کی زندگی کا مطالعہ اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ سانت بیو تنقید میں اسی مطالعہ کو اپناتا ہے اور مصنفین ک بارے میں ساری معلومات حاصل کرنے پر زور دیتا ہے۔ وہ کس نسل سے تعلق رکھتا ہے؟ اور اس کا بچپن کیسا گزرا؟ اس کے خاندانی حالات کیا تھا؟ اس کی تعلیم وتربیت کس طور پر ہوئی؟ اس کا ماحول کیا تھا؟ اس کا انداز فکر کا نتیجہ یہ ہوا کہ زمانے کا تصور نقاد کے لیے ضروری ٹھہرا اور تنقید کا مطالعہ جینیس کا مطالعہ ٹھہرا۔ مصنف اپنی دنیا سے الگ کوئی فرد نہیں ہے۔ وہ ایک گروہ کا فرد ہے۔ یہ گروہ اتفاقی طور پر یا زبردستی وجود میں نہیں آتا بلکہ فطری عوامل میں اس کی تشکیل کرتے ہیں ۔سانت بیو لکھتا ہے کہ ایک نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید لکھتے وقت ان سب باتوں کا خیال رکھے۔

سانت بیو اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ وہ تنقید جو کسی ایک نظریے کے تحت ہوتی ہے بڑی آسان چیز ہے۔ اور اسی لیے غلط ہوتی ہے۔ وہ ذہن انسانی کو بہت آگے تک نہیں لے جاسکتی۔ ادب اور ادب کی تخلیق بڑا پیچیدہ کام ہے۔ اسی لیے نقاد کے سامنے اس سے بھی زیادہ مشکل بڑا اور پیچیدہ کام ہوتا ہے۔ اسے تخلیق کے بعد مصنف اور اس کی تخلیق کا مطالعہ کرنا ہوتا ہے۔ اسے مصنف کو پھر سے دریافت کرنا ہوتا ہے۔ اسی لیے سانت بیو اس بات پر زور دیتا ہے کہ مصنف کے حالات زندگی کا مطالعہ کیا جائے اور یہ مطالعہ جتنا مکمل اور گہرا ہوگا اتنا تنقید کے نقطۂ نظر سے مفید اور اہم ہوگا۔ یہ بہت مشکل کام ہے۔ سانت بیو کہتا ہے کہ سائنس دان کا کام بھی اتنا مشکل نہیں ہے جتنا نقاد کا کام ہے مگر ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ریسرچ اور تحقیق کافی ہیں ہے نقاد کا اصل کام تو یہ ہے کہ وہ مصنف اور اس کی تخلق کو پھر سے تخلیق کرے۔ اسی لیے نقاد میں شاعر کی صفات بھی ہونی چاہئیں اور سائنس دان کی بھی تنقید تحقیق وتلاش میں سائنس کی طرح رہے اور تخلیق میں شاعری کی طرح۔

سانت بیو زندگی بھر یہی کام کرتا رہا۔ اس کے ہاں علم بھی ہے اور تخلیق کا کف بھی۔

وہ کسی مخصوص نظریے کا پابند نہیں ۔ وہ عملی تنقید کی روایت پر چلتا ہے۔ ہمدردی کے ساتھ ہر مصنف کا مطالعہ کرتا ہے اور اپنی ذکاوت اور انداز نظر سے اسے زندہ کر دیتا ہے۔ اس کے ہاں سچائی کا بہت وسیع تصور ہے۔ وہ اپنی رائے پر قائم رہتے ہوئے بھی دوسروں کی رائے کا احترام کرتا ہے ایک جگہ وہ لکھتا ہے کہ اگر وہ نقاد ایک ہی مصنف کے بارے میں رائے دینے میں اختلاف کرتے ہیں تو میں سمجھ لیتا ہوں کہ وہ اس کی ایک ہی تصنیف پر توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ اگر دونوں کا علم وسیع ہو جائے تو دونوں اتفاق کرنے لگیں گے ۔

سانت بیو نے بہت لکھا اور تنقید کے وجود میں مختلف علوم وفنون کو نچوڑ کر اسے وسعت دی اور اسے ایک عظیم فن بنا دیا۔ مغرب کے تنقید پر سانت بیو کا اثر بہت گہرا ہے۔

تائین

تائین (1828-1893) سانت بیو کا شاگرد تھا۔ وہ اس کے طریق کار کو ناکافی سمجھتا ہے۔ وہ خود کو سائنس کے دور کا انسان سمجھتا ہے۔ اور اس لیے تنقید کو بھی سائنس بنانا چاہتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''نیچرل سائنس'' کی طرح اخلاقی سائنس کے لیے بھی وہی گنجائش ہے تاریخ بھی دوسرے علوم کی طرح اپنے قوانین تلاش کر سکتی ہے ۔ ۔

تائین میں سانت بیو کا سا اعتماد نہیں ہے۔ اس لیے وہ مصنف کی انفرادیت سے انکار کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ہر مصنف اپنے دور کی پیدائش ہوتا ہے ادبی کام محض کسی ایک فرد کے تخیل کی پیداوار نہیں ہوتا وہ کسی جذباتی ذہن کی بھڑاس کا نتیجہ بھی نہیں ہوتا بلکہ اپنے عہد اپنے زمانے کے اصول وعوامل کا عکس ہوتا ہے۔ اسی لیے مصنف کے مطالعے سے ایک مخصوص ذہن کا پتہ چلتا ہے۔ اس بات سے تائین اس نتیجے پر پہنچا ہے کہ ادبی کارناموں سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کی جائے کہ صدیوں پہلے لوگ

کیسے سوچتے تھے۔؟ ان کا انداز فکر کیا تھا؟ ان کا ذہن کن کن اثرات سے بنا تھا؟ وہ تنقید کو پورے عزم و ارادہ کے ساتھ سائنس بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لیے وہ ادب کا مطالعہ بھی ایسے کرتا ہے جیسے ایک ماہر حیاتیات کسی ''نوع'' (Species) کا کرتا ہے۔ تائین کہتا ہے کہ ادبی کام بھی اس گھونگھے کی طرح ہے جس کے اندر ایک زندہ اور نامیاتی وجود چھپا ہوا ہے اور وہ خود کو حیاتیات کی طرح جاننا اور سمجھنا چاہتا ہے۔ اس کا زاویہ نظر یہ ہے کہ ہر کتاب کے پس منظر میں ایک آدمی ہوتا ہے ہمیں اس آدمی کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ اس کی ظاہرہ صفات کے مطالعے سے کچھ حاصل نہیں ہوگا ۔ ہمیں اس کی نفسیات کا اور ان تمام اثرات کا جن س اس کا ذہن تعمیر ہوا ہے جائزہ لینا چاہیے۔ اگر ہم اتنا کرلیں تو سانت بیو کی پیروی ہوگئی۔ لیکن تائین کہتا ہے کہ یہاں رک جانے سے کام نہیں چلے گا۔ نقاد کا سفر اس سے آگے ہے۔ ہمیں ان اسباب کو تلا ش کرنا چاہیے کہ جو اس تخلیق کا اصل محرک تھے اور یہ اسباب ہمیں اس آدمی میں اس کے گردو پیش و ماحول میں اور اس دور میں ملیں گے جب وہ زندہ تھا اور تخلیق کر رہا تھا۔ نسل ماحول اور زمانے کے مطالعے سے ہم قدیم ادب کو ماضی کے ادب کو سمجھ سکت ہیں۔ اگر ہم نے ان تینوں چیزوں کا اندازہ لگا لیا تو ہم آئندہ دور کی تہذیب کے خدوخال کا بھی اندازہ لگا سکیں گے۔ تائین کے نظریہ تنقید کے مطابق ایک نظم یا ایک ناول کسی بڑے آدمی کی خودنوشت ہوتی ہے۔ اور اس میں تاریخ دانوں سے زیادہ ہدایت بہم پہنچانے کی صلاحیت ہوتی ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خوبصورت اور دلکش بھی ہوتی ہے اس طرح تائین ادب کو عمرانیات (سوشیولوجی) کا تابع بنا دیتا ہے۔ تائین کا اثر ادب کے مطالعے اور خصوصیت کے ساتھ ادبی تاریخ کے مطالعے پر گہرا ہے۔

میتھیو آرنلڈ

تائین کی طرح میتھیو آرنلڈ (1822-1888) بھی سانت بیو سے متاثر تھا۔ آرنلڈ انگریزی ادب کے لیے وہی کام کرنا چاہتا تھا جو سانت بیو نے فرانسیسی ادب کے لیے کیا تھا۔ یونانی ادب سے اسے خاص لگاؤ تھا۔ اس ادب کی روح میں اسے وہ چیز دکھائی دی جو نو کلاسیکیت اور رومانیت دونوں سے بالاتر تھی۔ ابتدا میں اس نے شاعری سے کی اور اپنی نظموں پر جو دیباچے لکھے ان میں موضوع کی اہمیت پر زور دیا اور رومانی شاعری کے انتہاپسندانہ رویہ کو مطعون کیا۔ بعد میں اس نے پوری توجہ تنقید نگاری کی طرف دی اور نقاد کے منصب کے بارے میں کہا کہ نقاد کو نہ تو کلاسیکیوں سے بندھے ٹکے اصولوں کی لکیر کا فقیر ہونا چاہیے اور نہ رومانیوں کی طرح سارے اصولوں سے بالاتر ہونا چاہیے بلکہ اس زمانے کے تقاضوں کے مطابق خود اصول وضع کرنے چاہئیں۔ مطالعہ شاعری میں اس نے اس بات کا اظہار کیا کہ شاعری کا مستقبل بہت روشن ہے۔ اس دور میں جب عقائد متزلزل اور مذہب و فلسفہ بے اثر ہیں شاعری ہی انسان کو تسکین دے گی اور ان دونوں کی جگہ لے لے گی۔ لیکن یہ کام وہی شاعری کر سکتی ہے جو اعلیٰ ہو۔ شاعری کو اعلیٰ بنانے کے لیے ضروری ہے کہ اس کا معیار بھی بلند ہو۔ نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ ایسی شاعری کے لیے راہ ہموار کرے۔

اس سلسلے میں وہ اصول سامنے آتے ہیں جو آرنلڈ نے تنقید کے لیے وضع کیے۔ وہ شاعری کو ''تنقید حیات'' کہتا ہے۔ ''تنقید حیات'' کے الفاظ کے ذریعہ اس نے ارسطو کے لفظ ''نقل'' اور کولرج کے لفظ ''تخیل'' کو رد کر دیا وہ نقاد کو ذاتی اور تاریخی مغالطے سے بچنے کی تلقین کرتا ہے تاکہ وہ غیر جانبداری سے جائزہ لے کر فیصلہ کر سکے۔ ''تنقید کا منصب'' میں بھی غیر جانبداری پر زور دیتا ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ نقاد کو عملی اور سیاسی جانبداری سے بھی بچنا چاہیے۔ جس میں انگلستان کے اخبار پھنسے ہوئے ہیں۔ حقیقی تنقید غیر جانبداری کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ سچائی تک اور حقیقی کلچر تک اسی راستے سے پہنچا جا سکتا ہے۔ جیسے جیسے آرنلڈ کی فکر پختہ ہوتی ہے ویسے ویسے وہ کلچر اور اس

کے مسائل کی طرف بڑھتا گیا اور آخر عمر میں تو وہ صرف اسی مسئلہ پر لکھتا رہا۔

آرنلڈ ادب کو ایک سمندر تصور کرتا ہے جس میں ہر ملک اور قوم کے ادب کے دریا آ کر گر رہے ہیں۔ وہ تمام یورپ کے ادب کو ایک ہی تاریخی ارتقا کے تسلسل میں دیکھتا ہے۔ یہ وہی نقطہ نظر ہے جس نے اتنی مقبولیت حاصل کی کہ آج تک ادب کو اسی زاویے سے دیکھا جاتا ہے۔ ایلیٹ کا نقطہ نظر بھی یہی ہے۔ آرنلڈ کے نزدیک ادب کی تاریخ میں دو قسم کے دور آتے ہیں۔ ایک میں تنقیدی عمل اور مواد جمع کرتا ہے۔ فکر اور خیالات کو اکٹھا کرتا ہے۔ اور تخلیقی دور کے لیے راہ ہموار کرتا ہے۔ پھر ایک دور ایسا آتا ہے جب تخلیق اپنے کمال کو پہنچتی ہے۔ مثال میں وہ ایلزبتھ کو پیش کرتا ہے۔ عہد ایلزبتھ میں انگریزی معاشرہ تنقیدی فکر و نظر سے روشناس ہوا اور ان کا شعور حاصل کر کے زندہ ہو گیا۔ اسی لیے شیکسپیئر اور اس کے معاصرین عظیم ہیں۔ اٹھارویں صدی کو وہ عہد ایلزبتھ کی تخلیقی ریل پیل کا ردعمل کہتا ہے۔ اس دور میں ذہن اور کلچر اور عقل سلیم کے عام ہو جانے کی وجہ سے صحیح نثر وجود میں آتی ہے۔ پھر رومانی دور آتا ہے۔ اس میں ذہنی و فکری فضا مفقود ہو جاتی ہے۔ انگریزی شعراء فکر و خیال سے بے تعلق ہو جاتے ہیں حالانکہ ضرورت تھی کہ وہ گوئٹے کی طرح سوچتے اور لکھتے۔

شاعری کے سلسلے میں اس کا ایک نقطہ نظر تو وہ ہے جس کا ذکر اوپر آ چکا ہے۔ یعنی وہ شاعری کو مذہب و فلسفہ کا بدل سمجھتا ہے۔ دوسرا نقطہ نظر یہ ہے کہ شاعری کا مقصد اخلاقی ہے۔ آرنلڈ کے اصولوں سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ شاعری اپنے پڑھنے والوں کو فکر و نظر میں خاص تبدیلی پیدا کرتی ہے۔ اسی لیے وہ ورڈسورتھ اور گوئٹے کی شاعری کی شفا بخش قوت کی تعریف کرتا ہے۔ گہری اثر آفرینی شاعری کی سب سے اہم صفت ہے۔ شاعری انسان کی اخلاقی و روحانی فطرت پر اثر انداز ہوتی ہے کیٹس اور ٹینی سن کے مطالعے میں جہاں وہ ان کے فن کی تعریف کرتا ہے وہاں اخلاقی گہرائی بھی اس کے پیش نظر رہتی ہے۔ آرنلڈ لکھتا ہے کہ شاعری تین قسم کی ہوتی ہے۔ ایک

سوال کرنے والی شاعری جیسے کلف (Clough) کی شاعری' دوسری قسم کی جہان رنگ و بو کی شاعری ہے سطحی رنگینی کی حامل جیسی ٹینی سن کی شاعری اور تیسری قسم کی شاعری کا نمائندہ شیکسپیر ہے۔ جو مبہم طریقے پر عظیم ہے۔ ان کے علاوہ شاعری کی ایک اور بھی قسم ہے جو ورڈسورتھ گوئٹے ملٹن' دانتے اور ہومر کے ہاں ملتی ہے۔ یہ شاعری اثر کے اعتبار سے تسکین دیتی ہے اور یہی وہ شاعری ہے جو مذہب کی جگہ لے سکتی ہے۔

شاعری کو پرکھنے کے لیے وہ ''کسوٹی'' کا اصول پیش کرتا ہے۔ نقاد کو چاہیے کہ وہ ہومر' ورجل' دانتے' ملٹن اور شیکسپیر کے بہترین حصے اپنے سامنے رکھے اور جب کوئی نئی تخلیق سامنے آئے تو اسے ان بہترین حصوں کی کسوٹی پر کسے۔ وہ مثالوں سے اپنے اس اچھوتے نقطہ نظر کی وضاحت کرتا ہے لیکن یہ اصول خود اس کے خلاف اس لیے جاتے ہیں کہ کسی شاعر کی خوبیوں کا صرف چند مصرعوں یا ایک بند سے اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ ہر عظیم شاعری کو پہچاننے کے لیے وہ ''فکری سنجیدگی'' کا اصول وضع کرتا ہے اور اس سے تمام انگریزی شاعری کو دیکھتا ہے۔ چوسر میں اسے فکری سنجیدگی نظر نہیں آتی۔ شیکسپیر ملٹن اور اسپینسر میں اسے یہ صفت نظر آتی ہے۔ برنس میں بھی یہ نہیں ہے لیکن گرے میں' حالانکہ وہ محدود شاعر ہے۔ یہ صفت موجود ہے۔ ورڈسورتھ ایک مثالی شاعر ہے۔ آرنلڈ تمام یورپ کے شاعروں کا ''تنقید حیات'' کے اصول سے مطالعہ کرتا ہے۔ اس لحاظ سے گوئٹے اسے اس دور کا سب سے بڑا شاعر اور ایک عظیم ترین نقاد نظر آتا ہے۔

آرنلڈ کی شاعری کو موضوع کے لحاظ سے اہمیت دیتا ہے۔ اس میں فکر' خیال اور شعور شامل ہیں آنے والے دور میں نقاد بھی اس کی پیروی میں موضوع کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ اس کا یہ فقرہ All depends on the subject انیسویں صدی کی تنقید پر حاوی ہے۔ موضوع پر زور دینے کے باوجود وہ طرز ادا اور عروض کی

اہمیت کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ ملٹن کے سلسلے میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ بڑا بنکار بڑا ہی ہوتا ہے خواہ اس کا موضوع کچھ بھی ہو۔ شان دار طرز (Grand Style) کے نقطہ نظر سے جب وہ شاعری کو دیکھتا ہے تو یہی کہتا ہے کہ شاندار طرز کے لیے شاندار موضوع بھی ہونا چاہیے۔ اس کے جملے کی تنقید کی زبان میں ضرب المثل کا درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ ہم اس سے اختلاف کریں یا اتفاق' اس کے فقروں کو اس کے انداز فکر کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔

عمر کے آخری حصے میں مذہب اور کلچر سے اس کی دلچسپی بڑھ گئی تھی لیکن شاعری اور تنقید سے وہ اسی طرح وابستہ رہا۔ اس دور میں اس نے شاعری کو تنقید کا تابع اور پھر تنقید کو کلچر اور مذہب کا تابع بنانے پر زور دیا۔ آرنلڈ کا عقیدہ یہ تھا کہ تنقید کی اصلاح کا کام کلچر سے شروع ہوتا ہے۔ اسی لیے کلچر کے بارے میں لکھتے ہوئے بھی تنقید و شاعری اس کے پیش نظر رہتی ہیں اور وہ ان دونوں کو کلچر ہی کا ایک حصہ سمجھتا ہے۔ وہ اس انداز نظر کا بانی ہے۔ بیسویں صدی میں ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اسی راستے کو اختیار کیا۔

آرنلڈ نے تنقید کو محدود دائرے سے نکال کر اسے بڑی وسعت دی۔ ادب تنقید حیات ہے اور تنقید کے منصب یہ ہے کہ وہ زندگی کے تمام حالات و عوامل کا جائزہ لے ۔اس میں معاشرتی فکری' تعلیمی اور مذہبی پہلو بھی شامل ہیں ۔اس طرح وہ تنقید کا ایک نیا نصب العین متعین کرتا ہے۔ یہ دائرہ جب بڑا ہو جاتا ہے تو کلچر کا دائرہ بنتا ہے جس میں سب کچھ شامل ہے۔ کلچر ''بہترین'' کے مطالعے کا نام ہے اور اس کا مقصد یہ ہے کہ عقل اور خدا کی مرضی کو جاری کرے۔ تنقید کا بھی یہی کام ہے کہ ''نہایت جانبداری سے ان بہترین خیالات کو جو دنیا بھر کے انسانوں سے حاصل ہوتے ہیں سیکھے اور سکھائے''۔

جب آرنلڈ کا انتقال ہوا اس وقت ٹالسٹائی (1910-1828) کی عمر ساٹھ سال

تھی۔ وہ اپنے عظیم ناول ''وار اینڈ پیس'' اور ''اینا کرینینا'' لکھ چکا تھا۔ آرنلڈ نے ٹالسٹائی کی تصانیف پڑھی تھیں اور اینا کرینینا کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار بھی کیا تھا۔ بعد میں ٹالسٹائی کی فکر و نظر میں جو تبدیلیاں آئیں انہوں نے اسے ایک نئے راستے پر ڈال دیا اور اس نے عیسائیت کا ایک اپنا تصور اس کے زیر اثر فن کا اپنا نظریہ وضع کیا ''فن کیا ہے'' اس کی وہ تنقیدی تصنیف ہے جس میں اس نے فن کو اپنی نئی فکر کے تعلق سے دیکھا اور سمجھایا ہے۔

ٹالسٹائی نے فن کی اخلاقی اہمیت پر زور دیا ہے اور اس بات پر افسوس کیا ہے کہ انسان ایسے فن پر وقت خراب کر رہا ہے۔ جس سے کسی قسم کا کوئی فائدہ نہیں پہنچتا۔ وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ فن کا مقصد احساس جمال ہے مگر جب وہ جمالیات کے فلسفیوں کی فکر کو ٹٹولتا ہے تو اسے ابہام کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ ساتھ ہی ساتھ وہ ایک مصنف اور دوسرے مصنف کے الفاظ میں ابہام دیکھتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ سب لوگ فن کا مقصد لطف و مسرت سمجھتے ہیں جو غلط ہے۔ ٹالسٹائی لکھتا ہے کہ فن وہ انسانی عمل ہے جس کے ذریعہ ایک شخص شعوری طور پر کچھ ظاہری ذرائع سے دوسرے شخص کو وہ جذبات بہم پہنچاتا ہے جو اس نے خود محسوس کیے ہیں۔ تاکہ دوسرے لوگ بھی ان جذبات کو اسی طرح محسوس کرنے لگیں جس طرح فنکار نے انہیں محسوس کیا تھا۔ ٹالسٹائی کے نزدیک فن ابلاغ (Communication) ہے ارسطو نے فن کو ''نقل'' کہا تھا کولرج نے اسے ''تخیل'' کہا میتھیو آرنلڈ نے اسے ''تنقید حیات'' کہا جب ٹالسٹائی اسے ''ابلاغ'' کہتا ہے۔ فن کے مروجہ نظریے کی غلطی تلاش کرنے کے لیے وہ ساری تاریخ کا جائزہ لیتا ہے اور اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ یہ وہ نظریہ ہے جو حکمران طبقے نے عوام کو غلام بنانے اور زیر کرنے کے لیے بنایا ہے تاکہ فن مخصوص لوگوں کی اجارہ داری بنا رہے۔ امرا اور حکمرانوں کے جذبات محدود ہوتے ہیں۔ اور ان کا فن تین موضوعات تک محدود ہوتا ہے۔ یا تو اس میں احساس افتخار ہوتا ہے یا زندگی سے بیزاری اور محرومی کا

احساس ہوتا ہے۔ یا پھر جنس کا اظہار ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کہتا ہے کہ عظیم فن وہ ہے جو سب انسانوں کی سمجھ میں آئے۔ یونانی اور عبرانی فنکار سارے معاشرے اور سب انسانوں کے لیے لکھتے تھے مگر آج یہ حال ہے کہ فن صرف منتخب لوگوں کے لیے تخلیق کیا جا رہا ہے۔ اور شاعری بھی اب صرف شاعروں کے لیے ہی کی جا رہی ہے۔ ی کہنا کہ عام آدمی فن کو نہیں سمجھ سکتا غلط ہے' کیونکہ عام آدمی اور اکثریت ہمیشہ بہترین فن کو سمجھتی آئی ہے۔ اگر کوئی فن اکثریت کو متاثر نہیں کر سکتا تو یہ اکثریت کی خطا نہیں ہے بلکہ وہ فن ہی اپنی جگہ خراب ہے۔ اچھا فن سب کے لیے ہوتا ہے۔ ٹالسٹائی کی توجہ عوام کی طرف ہے فن مذہب کے بعد عوام کے احساسات کو تشکیل دینے کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ ٹالسٹائی اس بات پر زور دیتا ہے کہ اب تک جسے فن کہا جاتا رہا ہے وہ جھوٹا فن ہے۔ جو صرف طبقہ خواص کے لیے ہے۔ اچھے فن میں یہ صفت ہونی چاہیے کہ وہ ایک قوم کو متاثر کر کے بدل سکے۔ وحشی قبائل میں جو ڈرامے پیش کیے جاتے تھے وہ سچا فن تھا۔ جبکہ شیکسپئر کا ''ہملٹ'' ''زندگی کی غلط ''نقل'' ہے۔

اس ساری سورت حال کا نتیجہ یہ ہے کہ جھوٹے سچے سکوں کو ٹکسال باہر کر رہے ہیں فنکار پیشہ ور ہو گئے ہیں اور صرف لوگوں کو خوش کرنے کے لیے لکھتے ہیں۔ اس جھوٹے فن کو سہارا دینے کے لیے پیشہ ور نقاد ہیں جو اس فن کو آگے بڑھانے کے لیے اپنا قلم استعمال کر رہے ہیں۔ اور مذاق فن کو بگاڑ رہے ہیں۔ ہر طرف فن کے ایسے دبستان قائم ہیں جو طرز و ہیئت کو غیر معمولی اہمیت دے کر اسے فن کا کمال کہتے ہیں۔ اس بحث کے دوران وہ یورپ کے عظیم فنکاروں کو رد کر دیتا ہے۔ فن کے غلط راستے پر پڑ جانے کی مثال میں وہ ''ویگنر'' کے ''اوپیرا'' (Opera) کو پیش کرتا ہے ور کہتا ہے کہ اس میں ہر وہ چیز موجود ہے جو بد مذاقی کی تعریف میں آتی ہے۔ گوئٹے کے ''فاؤسٹ'' (Faust) کے بارے میں وہ کہتا ہے کہ فاؤسٹ ایک حقیقی فن پارے کی ممتاز صفات یعنی کاملیت' وحدت اور مواد و ہیئت کا اٹوٹ رشتہ نہیں ہے۔ جدید فن چونکہ قنوطی اور

جنس زدہ ہے۔اس لیے بیمار اور مبہم ہے۔

اچھے فن کا کام یہ ہے کہ وہ احساس کا اس طرح سے اظہار کرے کہ یہ احساس دوسروں تک عام آدمی تک آسانی سے پہنچ جائے اور وہ بھی اس میں شریک ہو جائے۔ یہی ''ابلاغ'' ہے۔فن کی اصل قدر و قیمت یہ ہے کہ خود عالم انسانیت کے لیے اس قدر و قیمت کیا ہے؟فن تو انسانی زندگی ک حالت ہے۔اس کا کام انسان انسان کے درمیان تفہیم پیدا کرتا ہے۔ٹالسٹائی کہتا ہے کہ لوگ فن کے نا قابل فہم ہونے کی بات کرتے ہیں لیکن فن اگر انسان کے مذہبی ادراک سے پیدا ہوا ہے تو وہ ہرگز نا قابل فہم نہیں ہوسکتا۔مذہبی ادراک کے معنی ہیں خدا سے انسان کا رشتہ جس کے ذریعہ انسان خدا سے اور انسان انسان سے متحد ہو جاتا ہے۔اچھے فن میں تین صفات ہوتی ہیں:

(۱) ''انفرادیت'': دوسروں تک پہنچائے جانے والے احساس کی انفرادیت۔ چونکہ ہر شخص دوسرے شخص سے مختلف ہوتا ہے۔اس لیے اس کا احساس بھی انفرادی ہو گا اور جتنا وہ انفرادی ہو گا اور جتنا وہ فنکار کی روح کی گہرائی سے پیدا ہو گا اتنا ہی وہ پر خلوص ہو گا۔

(۲) ''صفائی'': جس سے اس احساس کو دوسروں تک پہنچایا گیا ہے۔

(۳) ''خلوص'': فنکار اپنے احساس کے اظہار کے لیے اپنے اندرونی تقاضوں سے بے تاب ہو جائے۔خلوص میں پہلی اور دوسری دونوں صفات شامل ہیں۔اگر فنکار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس کا تجربہ کیا ہے۔

ٹالسٹائی کے نزدیک انسان کی فلاح آپس میں مل جل کر رہنے میں ہے۔مستقبل کا فن ایک قوم کے تمام افراد مل کر پیدا کریں گے۔اور فن میں اسی وقت مصروف ہوں گے جب انہیں اس کی ضرورت محسوس ہوگی۔ہر ذی علم اور اخلاقی آدمی اس سوال کا فیصلہ اسی طرح کرے گا جیسے افلاطون نے کیا تھا جیسے کلیسا نے کیا تھا' جیسے مسلمان

مصلحین نے کیا تھا۔ یہ بہتر ہے کہ سرے سے کوئی فن ہی نہ ہو بمقابلہ اس کے یہ فن ہو جیسا آج موجود ہے۔ ٹالسٹائی فن برائے زندگی یا فن برائے اخلاق کا سب سے زبردست حامی ہے۔

والٹر پیٹر

جس وقت ٹالسٹائی فن کے سلسلے میں یہ آواز بلند کر رہا تھا اس وقت یورپ میں ''ادب برائے ادب'' اور ''فن برائے فن'' کا بڑا چرچا تھا۔ والٹر پیٹر (1839-1894) اسی تحریک کا اہم نمائندہ ہے۔ وہ تنقید میں نہ صرف ذاتی تاثرات پر زور دیتا ہے بلکہ نقاد کے لیے ضروری سمجھتا ہے کہ وہ فن کی انفرادیت کو بھی سمجھے۔ وہ ان معنی میں سانت بیو اور میتھیو آرنلڈ کا پیرو ہے کہ ایک چیز کو اسی طرح دیکھا جائے جیسی کہ وہ ہے مثلاً ورڈسورتھ پر جو اس نے مضمون لکھا ہے وہ اس بات کی کوشش کرتا ہے کہ اس شعور تک پہنچ جائے جو شاعری کرتے وقت خود شاعر کا تھا۔ اس عمل سے وہ شاعر کی حقیقی امیج تخلیق کرنا چاہتا ہے۔ وہ رومانی نقاد ہے اور سارے یورپ کی رومانی تخلیقات سے گہری دلچسپی کا اظہار کرتا تھا۔ تجریدی خیالات سے اسے نفرت ہے اور افلاطون کے خیالات کو اسی لیے بے معنی کہتا ہے۔ اس کے نظریے کے مطابق شاعری کو حقیقی و حسی ہونا چاہیے۔ ہر فن غنائی (لیریکل) ہوتا ہے جذباتی ہوتا ہے' گہرا ہوتا ہے یہ سب کچھ اسی وقت ہوسکتا ہے کہ جب وہ ''خلوص'' پر مبنی ہو۔ جب فنکار اس منزل پر پہنچ جاتا ہے تو مواد و ہیئت کا فرق مٹ جاتا ہے۔ وہ فارم پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ مواد بغیر فارم کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔ موسیقی اس کے نزدیک کامل فن ہے کیونکہ اس میں مواد و ہیئت ایک جان ہو جاتے ہیں اور اسی لیے ہر فن کو موسیقی کی حالت تک پہنچنا چاہیے۔ ''تخیل'' ایک ایسی قوت ہے جو فطری تاثرات کو مرتفع کر کے اسے ایک ہیئت عطا کرتا ہے۔ فن صرف طبع زاد چیز نہیں ہے۔ الہامی قوتوں کے ساتھ علم و محنت بھی

ضروری ہے۔

طرز ادا کے سلسلے میں والٹر پیٹر کا نقطہ نظر اس کے مضمون ''طرز ادا کے بارے میں'' (On Style) سے واضح ہوتا ہے۔ یہ مضمون دو حصوں میں ہے۔ پہلے حصے میں اس نے رنگین و تخیلی طرز ادا کی حمایت کی ہے اور دوسرے حصے میں فلابیر کے نظریے پر بحث کی ہے۔ والٹر پیٹر ''ذاتی طرز'' کا حامی ہے جس کا مقصد زندگی کی ''نقل'' (ارسطو کے معنی میں) نہیں بلکہ ایک تاثر پیش کرنا ہوتا ہے۔ ایسا طرز ساری شاعرانہ خوبیوں اور موسیقانہ صفات سے معمور ہوگا۔ الفاظ کے انتخاب میں بھی وہ خاص قسم کے الفاظ کا پابند نہیں ہوگا بلکہ ہر علم اور ہر فن کے الفاظ استعمال میں لائے گا مگر یہ سب کچھ توازن کے ساتھ ہوا۔ تخلیقی سطح پر تخیل بھی بے لگام نہیں ہوتا بلکہ اس کے آزادی توازن حاصل کرنے کے لیے از خود پابندیاں عائد کر لیتی ہے۔ اس طرح ایک ایسا طرز وجود میں آتا ہے جس میں مصنف کی روح سرایت کر جاتی ہے اور جس میں تاثرات و فضا کا ایک اتحاد ہوتا ہے۔ فلابیر سے وہ اسی لیے متاثر ہے۔ والٹر پیٹر لکھتا ہے کہ سارے اچھے اسالیب کا نچوڑ یہ ہے کہ ان میں بھرپور قوت اظہار ہوتی ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں ہیں کہ طرز میں داخلی عنصر زیادہ ہو۔ داخلیت کے لیے یہ کافی ہے کہ وہ ذاتی تصور تک محدود رہ جائے بلکہ ضروری ہے کہ وہ اس تصور کو آفاقی سطح پر لے جائے۔

والٹر پیٹر بڑے فن کے بارے میں لکھتا ہے کہ بڑا فن بڑے مقصد کے ماتحت اپنے ذرائع پر قابو حاصل کرتا ہے۔ بڑے مقصد سے مطلب کوئی اخلاقی یا غیر ادبی مقصد نہیں ہے بلکہ زیادہ وسیع یا گہرا فنی اثر ہے۔ والٹر پیٹر کے ذہن میں فن کا ایک معیار ہے اور یہ وہی معیار ہے جو یونانیوں نے مقرر کیا گیا تھا۔ مگر یونانیت ایک تاریخی چیز ہے جس کو پھر سے زندہ کیا جا سکتا ہے تمام قدیم ادوار اپنی جگہ صحیح ہیں۔ ہر زمانے کے سارے فن کار فن کی روح سے سروکار رکھتے ہیں اور ایک ہی کنبے کے فرد ہیں یہ

سب تخلیقی ذہن رکھتے ہیں اور تصور جمال ان کو ایک رشتے میں منسلک کیے ہوتے ہیں۔ ہم جتنے متنوع عناصر کو یکجا کرلیں گے اتنا ہی اچھا ہے ادوار مختلف دبستان اور مختلف مقاصد کوئی معنی نہیں رکھتے۔ سب فنون آفاقی ہیں۔ والٹر پیٹر کے ہاں ہئیت بنیادی اہمیت کی حامل ہے اور سارے تصورات فن اسی کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں۔

ہنری جیمس

یہ مطالعہ نامکمل رہ جائے گا اگر یہاں ہنری جیمس (1843-1916) کا ذکر نہ کیا گیا۔ ہنری جیمس بنیادی طور پر ناول نگار ہے۔ لیکن وہ پہلا ناول نگار ہے جس نے جدید ناول کے فن کے بارے میں سب س اہم باتیں کہی ہیں۔ اب تک ناول کو محض ایک تفریح کی چیز سمجھا جاتا تھا‘ ہنری جیمس نے اپنے مضمون ’’فکشن کا فن‘‘ میں یہ بتایا کہ ناول نگاری بھی شاعری اور ڈرامے کی طرح ایکفن ہے جیمس نے انگلستان اور فرانس کے ناولوں کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور ہر ناول نگار کے فن کی تہہ تک پہنچ کے اصول اخذ کیے تھے۔ نقادی حیثیت سے اس نے تین اہم اصول قائم کیے۔ ایک یہ کہ ناول نگار میں گہری انسانی ہمدردی کا جذبہ ہو اور ساتھ ساتھ احساس لطافت اور تنوع بھی ہو۔ دوسرے یہ کہ وہ زندگی سے قریب رہے اور زندہ تجربوں کو ناولوں میں پیش کرے۔ تیسے اس بات کا بھی علم ہونا چاہیے کہ فنکار کا ذہن اپنے تجربے سے حاصل کیے ہوئے مواد کو ایک مخصوص ہیت اور زبان کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ اسی عمل کو وہ تاثر پیدا ہوتا ہے جو فن کو فن بناتا ہے۔

ہنری جیمس نقاد کو محض ایک قاری کہتا ہے۔ ایک ایسا قاری جو اپنے تاثرات رقم کر دیتا ہے۔ ہنری جیمس اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن کو واقعیت سے ہمکنار ہونا چاہیے۔ اس نے بھوتوں کے قصے بھی لکھے ہیں لیکن ان قصوں میں بھی اس کا مقصد زندگی کی واقعیت کو واضح کرنا رہا ہے۔ اس کا نقطہ نظر یہ ہے کہ ناول نگار ایک مورخ ہوتا ہے۔

اور تاریخ اس کا پلاٹ ہے۔فن کے ذریعہ زندگی کا مکمل نقشہ سامنے لاتا ہے اور اخلاقی سوالات بھی اسی میں موجود ہوتے ہیں۔مکمل انسان میں اخلاقی اور ذہنی قدریں موجود ہوتی ہیں اور فن کے ذریعہ جب مکمل انسان پیش کیا جاتا ہے تو وہ ان قدروں کے ساتھ ہی پیش کیا جاتا ہے۔اسی لیے ہنری جیمس ترگنیف جارج ایلیٹ اور ہوتھورن کو بہترین فنکار کہتا ہے۔کیونکہ ان کی تخلیقات میں اقدار اور احساس جمال گھل مل کر ایک وحدت بن گئے ہیں۔ ناول کے فن میں وہ جذباتیت کو برا سمجھتا ہے اور انتہائی معروضیت پر زور دیتا ہے اسی لیے وہ ان ناولوں کو جن میں واحد متکلم کا صیغہ استعمال کیا جاتا ہے برا سمجھتا ہے۔وہ ناول کو ڈرامے سے قریب تر لانے کے لیے ڈرامائی اتحاد پر زور دیتا ہے مثلاً خود اس کے ناولوں کے بعض کردار ایسے ہیں جن کا ذہن اسٹیج کی طرح ہے اور جس طرح اسٹیج پر سارا قصہ نظر کے سامنے سے گزرتا ہے اسی طرح سارا قصہ اس کردار کے ذہن کے سٹیج پر ہوتا ہے۔ایمبیسڈر کا لمبرٹ اسٹریتھر ایک ایسا ہی کردار ہے۔

ہنری جیمس ناول کی آزادی اور زندگی کی ترجمانی پر خصوصیت کے ساتھ زور دیتا ہے۔ناول نگار کو ہر نقطہ نظر پیش کرنے کی آزادی ہے لیکن یہ ضروری ہے کہ وہ زندگی کی صحیح ترجمانی کر رہا ہو ۔جیمس کرداری ناولوں کو فن سے خارج سمجھتا ہے اور فارم کو بہت اہمیت دیتا ہے۔اسی لیے اس نے ٹالسٹائی اور دوستوفسکی کے ناولوں میں تعمیر کی کمی کی طرف اشارہ کیا ہے۔فلابیر کی وہ اسی لیے تعریف کرتا ہے کہ کیونکہ مادام بواری میں فارم خود دلچسپ ہے۔فارم اور موضوع ایک دوسرے سے اسی طرح پیوستہ ہوتے ہیں جس طرح گوشت سے ہڈیاں۔مکالمہ پلاٹ اور بیان کی متوازن تقسیم اور ان کی ہم آہنگی و اتحاد سے فارم وجود میں آتی ہے۔اس سے ناول کے تمام عناصر ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور طرز ادا بھی اس سے الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ان تمام عناصر کے یکجا ہو جانے سے ناول نگار کا ''شاندار فن'' پیدا ہوتا ہے۔ناول کے بارے میں ہنری

جیمس نے جو کچھ لکھا ہے اس سے انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو گیا۔

کارل مارکس

کارل مارکس (1818-1883) کے معاشی و عمرانی نظریات نے مغرب کی ادبی تنقید پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ ادب بھی مارکس کے دائرہ فکر میں شامل ہے کیونکہ اس کے نزدیک ادب بھی ہر تہذیبی کرشمے کی طرح بنیادی معاشی نظام حیات کا تابع ہے۔ شاعری بھی انہی قوتوں سے وجود میں آتی ہے۔ جو قوتیں طبقات کو جنم دیتی ہیں' اس لیے ان قوتوں کو سمجھے بغیر شاعری کا سمجھنا مشکل ہے۔ مارکس یہ نہیں کہتا کہ معاشی نظام مُیں انقلاب آنے سے ادب کی دنیا میں بھی عظیم تصانیف وجود میں آئیں گی کیونکہ یہ حقیقت ہے کہ مارکس کے سامنے تھی کہ قدیم معاشی نظام نے بھی بڑا' آفاقی اور غیر معمولی ادب پیدا کیا ہے۔ اسی لیے مارکس کا نقطہ نظر یہ ہے کہ فن کے سلسلے میں یہ بات واضح ہے کہ اس کے ارتقا کے ادوار سماج کے ارتقا کے ادوار سے ہم آہنگ نہیں ہیں اس لیے گر ادب فن و سماج کے ساتھ چلتا تو ظاہر ہے کہ قدیم شاہکار بھی بے اثر ہو جاتے لیکن یہ شاہکار آج بھی پر اثر اور با معنی ہیں مارکس کا مذاق ادب بہت ستھرا ہے۔ اس نے ادب کو پروپاگنڈا بنانے کے لیے کبھی نہیں کہا۔ اینگلز نے بھی اپنے دور کے پرولتاری ادیبوں پر طنز کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ان کے عمل سے ادب ادب نہیں رہا۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ مسلم ہے کہ مارکس کے معاشی نظریات کے زیر اثر جو پرولتاری ادیب وجود میں آیا اس کا واضح مقصد ادب کو طبقاتی کشمکش کا آلہ کار بنانا تھا۔ پرولتاریوں نے ادب کو ایک ہتھیار کے طور پر استعمال کیا اور ساری دنیا کے ادب پر اس کے اثرات مرتب ہوئے۔

(۶) بیسویں صدی

بیسویں صدی کی تنقید کی سب سے نمایاں بات یہ ہے کہ اب تنقید کوئی ایسی تحریر نہیں رہی کہ جس میں کسی شاعر یا ادیب نے اپنے فن کی مخصوص نوعیت و ماہیت پر روشنی ڈالی ہو۔ دوسری بات یہ ہے کہ اب تنقید معلموں فلسفیوں اور سائنس دانوں کے ہاتھ میں آ گئی ہے۔ تیسری بات یہ ہے کہ اب ضروری نہیں رہا کہ نقاد خود فنکار بھی ہو ایک زمانے میں ٹی ایس ایلیٹ اور پروفیسر لیوس کے درمیان اس موضوع پر بحث بھی ہوئی تھی۔ ایلیٹ کا استدلال یہ تھا کہ شاعر کے بارے میں تو شاعر ہی رائے دے سکتا ہے۔ لیوس نے کہا کہ شاعر کا تنقیدی شعور محدود ہوتا ہے۔ وہ اپنی تخلیق کے حصار میں محصور ہوتا ہے اور جو کچھ کہتا ہے کہ اس مین صرف وہ پہلو نمایاں ہوتا ہے جو خود اس کے فن پر پورا اترتا ہے۔ لیوس نے یہ بھی کہا کہ اگر شاعر کے بارے میں صرف شاعر ہی رائے دے سکتا ہے تو پھر شاعر ہی شاعر کو پڑھا کریں۔ نقاد جب کسی شاعر یا مصنف کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ زیادہ معروضی ہوتا ہے۔ اس کے سامنے نہ صرف وہ شاعر یا مصنف ہوتا ہے بلکہ اس کی اپنی زبان کے دوسرے شاعر و ادیب بھی ہوتے ہیں نہ صرف اپنی زبان بلکہ دوسری زبانوں اور ادبیات کے بھی۔ اس کے پاس علم بھی ہوتا ہے اور شعور بھی۔ اسی لیے ایک اچھا نقاد اپنے دور کے ادب کی راہنمائی کرتا ہے۔ وہ روایت کی حفاظت بھی کرتا ہے اور مذاق ادب کو سنوارتا بھی ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید میں فلسفی سائنس دان اور علماء بنیادی اہمیت کے مالک ہیں۔ وہ ادب کو ادیب کی نظر سے نہ بھی دیکھ رہے ہوں لیکن ادب کے مخصوص اثر کے تعلق سے انہوں نے اہم باتیں کہی ہیں۔ اور ادبی بکر و نظر کو شدت سے متاثر کیا ہے۔

برگساں

برگساں (1859-1941) ایسے فلسفیوں میں سے ایک ہے جس نے ادب و فن فنکار کی فطرت اور اس کے کام کے بارے میں قابل ذکر خیالات کا اظہار کیا ہے۔ برگساں نے فنکار کا مقام سائنس دان سے بلند رکھا ہے۔ اس کا نقطہ نظری ہے کہ سائنس دان علم تک تحلیل و تجزیے کے ذریعے پہنچتا ہے۔ اس کے ہاں یہ تجربہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا ہے۔ اس عمل کے ذریعہ وہ زندگی کے تسلسل کو توڑ دیتا ہے اور زندگی کو ٹکڑوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی ایک قدرتی عمل ہے اور اس کی اصل حقیقت وہ روح ہے جو تخلیق کرتی ہے۔ اس روح کو برگساں Elan Vital کہتا ہے۔ صرف فنکار کے پاس وہ قوت ہوتی ہے جس سے وہ الہام اور وجدان کے زور سے مادہ پر حاوی آ کر حقیقت کی تہہ تک جا پہنچتا ہے۔ برگساں سائنس کے تجرباتی و عقلی طریقوں کے بجائے براہ راست وجدان کو علم کا ذریعہ سمجھتا ہے۔ زمانہ ایک اور مسلسل ہے جس میں ماضی و حال انسانی حافظے اور شعور کے لیے ایک اور نا قابل تقسیم ہیں۔

اپنے ایک مضمون ''قہقہہ'' (La Rice) میں برگساں یہ ثابت کرتا ہے کہ فلسفہ تنقید کی کیسے مدد کر سکتا ہے؟ اس مضمون میں وہ یہ سوال اٹھاتا ہے کہ فن کا مقصد کیا ہے اور جواب دیتا ہے کہ فنکار اشیاء کی اندرونی حالت کو جو اس کے فارم اور رنگ میں چھپی ہوئی ہے دیکھ لیتا ہے۔ اگر وہ اس جذبے تک پہنچ جائے جو عام صورت (فارم) کی تہ میں چھپا ہوتا ہے تو وہ شاعر ہوتا ہے۔ فنکار الفاظ کو نئی زندگی دے کر اس حیقیقت کو ہمارے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ جو عام الفاظ کے ذریعہ نہیں دکھائی جا سکتی۔ اس طرح وہ حقیقت کے سامنے پڑے ہوئے پردوں کو ہٹا کر حقیقت کو ہمارے روبرو کر دیتا ہے۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں غیر جانبداری ہوتی ہے جو اسے عینیت (Idealism) کی طرف لے جاتی ہے اس طرح ہم ''عینیت'' کے ذریعہ ''حقیقت'' تک پہنچ سکتے ہیں۔

یہ اصول سمجھا کر وہ ان اصولوں کو ڈرامائی شاعری پر عائد کرتا ہے۔ شاعری داخلی حالت و کیفیت کا اظہار ہے۔ یہ حالت و کیفیت اس وقت شدت اختیار کرتی ہے جب وہ اپنے گرد و پیش کے لوگوں سے متصادم ہوتا ہے اور کشمکش سے گزرتا ہے۔ انسان کو چونکہ مل جل کر ایک معاشرے میں رہنا ہے اس لیے وہ ان روایتی طریقوں کو سیکھتا ہے۔ جو اس کے اندرونی جذبات کو چھپاتے ہیں ڈراما ان جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ ڈراما پڑھتے وقت ہم ڈرامے کے کرداروں میں دلچسپی نہیں لیتے بلکہ اپنے اندر چھپی ہوئی یادوں کو زندہ کرتے ہیں۔ اس طرح ڈراما ہمارے اندر سے سطحی اور مفید زندگی کے پیچھے چھپی ہوئی حقیقت کو کھینچ کر باہر لے آتا ہے۔

تمام دوسرے فنون کی طرح ڈراما بھی ہمارے سامنے انفرادیت کو ابھارتا ہے۔ ہملٹ سے زیادہ کوئی کردار انفرادی نہیں ہو سکتا۔ وہ آفاقی سطح پر دلچسپ ہے اور ہر فرد میں انفرادیت کو ابھارتا ہے یہ فنکار کا خلوص ہے جو ایک منفرد چیز کو ہر شخص کا سا بنا دیتی ہے۔ اسی لیے ٹریجڈی چونکہ فرد کو پیش کرتی ہے سب سے اہم فن ہے کامیڈی اس درجے پر اس لیے نہیں پہنچ سکتی کیونکہ وہ فرد سے زیادہ عمومی صفات کو پیش کرتی ہے۔ چونکہ فن انفرادی چیز ہے اسی لیے کامیڈی سچے فن کے ذیل میں نہیں آتی۔ وہ زندگی اور فن کے درمیان کی چیز ہے۔ پڑھنے یا دیکھنے والوں کو ہنسا کر وہ زندگی کے معاشرتی و قدرتی ماحول کی عکاسی کرتی ہے، مگر یہ فن نہیں ہے۔ کیونکہ اصل فن ماحول سے الگ ہو کر خالص فطرت (Pure Nature) کی ترجمانی کرتا ہے۔ یہاں برگساں کلاسیکل نظریہ فن سے الگ ہو جاتا ہے۔ کلاسیکل نظریے کے مطابق فرد کو اس لیے پیش کیا جاتا ہے کہ وہ جنرل کی طرف لے جائے برگساں سچے فن کو 'جنرل' نہیں بلکہ اسے بھی منفرد کہتا ہے۔ برگساں کے مطابق شاعرانہ تخیل "حقیقت کا زیادہ مکمل نقشہ پیش کرتا ہے اگر شاعروں کے کردار ہمارے سامنے زندگی کا مکمل نقشہ پیش کرتے ہیں تو اس کی وجہ یہی ہے کہ شاعر اپنی فطرت کی گہرائیوں میں جا کر اس چیز تک پہنچ جاتا ہے

جس کو قدرت نے محض ایک خاکے کی صورت میں دکھایا ہے اور وہ اسے مکمل کر کے ایک شاہکار بنا دیتا ہے۔

کروچے

کروچے (1866-1952) بھی بنیادی طور پر فلسفی ہے اور اس کا تعلق فلسفہ جمالیات سے ہے اور چونکہ جمالیات کا تعلق مختلف فنون سے ہے اور شاعری ان فنون میں سب سے زیادہ اہم فن ہے اس لیے اس کے خیالات بھی برگساں کی طرح تنقید کے دائرے میں آجاتے ہیں کروچے کہتا ہے کہ فن فلسفہ نہیں ہے کیونکہ فلسفہ منطقی فکر سے تعلق رکھتا ہے۔وہ تاریخ بھی نہیں ہے کیونکہ تاریخ حقیقت اور غیر حقیقت کی تلاش کرتی ہے۔وہ سائنس بھی نہیں ہے جو مختلف امور کو منظم و مرتب کرتی ہے وہ تخیل بھی نہیں ہے کیونکہ تخیل مشابہت دیکھ کر رہ جاتا ہے۔وہ جذبات کا کھیل بھی نہیں ہے۔ کیونکہ شاعر جن جذبات کا اظہار کرتا ہے ان پر قابو پا چکا ہوتا ہے۔وہ ہدایت و خطابت بھی نہیں ہے۔کیونکہ مخصوص مقاصد رکھنے کے باعث وہ محدود ہوتے ہیں۔پھر سوال یہ ہے کہ کیا فن ہے؟وہ غنائیت ہے یا الہام ہے اور علم کا سب سے بلند درجہ ہے۔علم کا دوسرا درجہ منطق ہے فن ہمیشہ اپنی ذات کا اظہار (Expression) ہوتا ہے۔وہ ایک اندرونی اور داخلی چیز ہے۔فن ایک عینی عمل ہے۔

اس سلسلے میں کروچے کا لفظ ''اظہار'' اسی طرح اہمیت رکھتا ہے جس طرح ارسطو کا لفظ نقل کولرج کا لفظ ''تخیل'' آرنلڈ کا لفظ ''تنقید حیات'' یا ٹالسٹائی کا لفظ ''ابلاغ'' اظہار کے معنی سمجھنے کے لیے یہ بات ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ یہ عمل تخلیق سے پہلے ہی فنکار کے اندر وجود میں آجاتا ہے ''اظہار'' صرف یہ کام کرتا ہے کہ وہ پڑھنے والے کو بھی اسی اندرونی تجربے سے جو تخلیق سے پہلے فن کار کے اندر موجود تھا ہمکنار کر دیتا ہے۔جب فن ایسی اندرونی و داخلی چیز ہے تو پھر سوال یہ سامنے آتا ہے کہ نقاد کی کیا

ضرورت ہے؟ کروچے کہتا ہے کہ نقاد اس لیے ضروری ہے کہ وہ فیصلہ کرتا ہے اور اس فیصلے میں صرف ایک چیز اہم ہے اور وہ ہے ''جمال' ایک اتحاد ہے ایک ترتیب ہے اور اس کا عدم ''بدصورتی'' ہے نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ اظہار کا کام پورا ہوا ہے یا نہیں۔ شاعر نے اظہار کیا اور کس طرح کیا؟ اسی لیے کروچے فن کی قدیم درجہ بندیوں کو غلط کہتا ہے۔ اصناف کی تقسیم جذباتی اثر کی قسمیں کلاسیکی اور رومانی کا فرق سب غلط ہیں۔ اگر کوئی تقسیم ہے بھی تو وہ صرف ''جمال'' اور بدصورتی ہے نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ اس سطح پر اپنا فیصلہ صادر کرے لیکن اس فیصلے کے لیے ضروری ہے کہ نقاد بھی خود تخلیق کرنے والے کی سطح پر اٹھ آئے اور اسی جیسا ہو جائے یہ کام وہ اپنے ذوق ادب سے گہرے مطالعے سے غور و فکر سے اس فن پارہ کو اپنی روح میں اتار کر اور اسے از سر نو تخلیق کر کے انجام دیتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب نقاد اور خالق ایک ہو جاتے ہیں اور جمالیاتی فلسفہ تخلیقی فن بن جاتا ہے۔ اس سطح پر تخلیقی و تنقیدی جبلتیں ایک ہو جاتی ہیں۔

جیسا کہ میں نے کہا کروچے کی تنقید اس کے جمالیاتی نظریات کی پیداوار ہے۔ اس کی بنیاد ''وجدان'' اور ''اظہار'' پر قائم ہے۔ اس کے نزدیک علم کے دو طریقے ہیں ایک وجدانی اور دوسرا منطقی۔ وجدانی طریقے سے تمثال (Images) پیدا ہوتے ہیں اور منطقی طریقے سے تصورات (Concept) پیدا ہوتے ہیں فنکار کے ہاں تصورات بھی تمثال بن جاتے ہیں۔ وجدان تمام ذہنی یا مادی عمل سے بالاتر ہے۔ اس کو پہچاننے کا بس ایک ہی طریقہ ہے۔ کہ ہر سچا ''وجدان'' ''اظہار'' ضرور ہوتا ہے۔ اسی لیے وجدانی علم اظہاری علم ہے۔ لہذا ''وجدان۔ اظہار'' (Intuition Expression) فنی چیز ہے۔ اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب اظہار کی یہ صورت ہے تو پھر ایک اظہار اور دوسرے اظہار میں فرق کیوں ہے؟ اس کا جواب کروچے یہ دیتا ہے کہ کچھ لوگ ایسے وجدان کو یکجا و مرتب کر لیتے ہیں کہ جو اس وجدان سے کہیں

زیادہ پیچیدہ اور وسیع ہوتا ہے جس کا ہمیں تجربہ ہوتا ہے۔سیدھے سادھے عشقیہ گیت کا وجدان بھی ویسا ہی ہوتا ہے جیسا کہ وہ کسی پیچیدہ ڈرامے کا۔فرق دراصل یہ ہے کہ کچھ لوگ پیدا ہی بڑے شاعر ہوتے ہیں اور کچھ چھوٹے۔بڑے شاعر اور بڑے قاری فطرت میں تخیل کی سطح پر بڑی مماثلت ہوتی ہے۔چونکہ فن پارہ اظہار ہے اس لیے وہ قاری جو اس اظہار تک پہنچ جاتا ہے۔اس شاعری کی سطح پر اٹھ آتا ہے جس نے اس فن کو تخلیق کیا تھا۔لیکن یہ تخلیقی مطالعہ کوئی آسان کام نہیں ہے۔اس کے لیے پوری تیاری کرنے کی ضرورت ہے۔علم کی'تحقیق کی' ذوق و تخیل کی مطالعے کی۔اس کے بعد وہ منزل آتی ہے جب نقاد' فنکار کی تخلیق نو کر سکتا ہے لیکن یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے۔ کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ نقاد تیاری کے بعد ویسا ہی فن کار بن جائے؟ اگر ایسا ممکن ہے تو اس نقاد کی رائے بھی وہی اور ویسی ہی ہوگی جیسی رائے خود فن کار اپنے فن کے بارے میں دیتا ہے۔تو کیا اس سطح پر نقاد کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے؟ تخلیق اور تخلیق نو کبھی ایک نہیں ہوسکتیں۔

کروچے کی تنقید سے علم کی ایک نئی شاخ وجود میں آئی جسے جمالیات کا نام دیا جاتا ہے۔اور سارے مغرب کی درس گاہوں میں اس کی تعلیم دی جاتی ہے۔

فرائڈ

''جمالیات'' کی طرح ''نفسیات'' بھی ایک جدید علم ہے اور خصوصیت سے اس کی مقبولیت تو کل کی بات ہے۔ جیسے بیسویں صدی میں مارکس کے معاشی نظریات نے ادب کو متاثر کیا اسی طرح فرائڈ کے نظریات نے بھی اس صدی کے ادب کو شدت سے متاثر کیا۔فرائڈ (1956-1939) نے نفسیات کو اتنی ترقی دی کہ اپنی زندگی ہی میں اسے سائنس کے درجے تک پہنچا دیا۔اس کا اثر ادب کی ہر صنف پر پڑا۔''نفسیاتی تحلیل'' نے خاص طور پر تنقید کو متاثر کیا۔فرائڈ نے کہا کہ وہ باتیں جو اس نے شاعروں

اور فلسفیوں سے سیکھی ہیں اس نے ان کا تجرباتی ثبوت پیش کیا مثلاً دوستوفسکی کے انکشافات سے جو اس نے اپنی زندگی کے بارے میں کیے تھے' اس نے اپنے نظریات کی تنظیم میں بہت کام لیا ہے۔ ادیب کے سلسلے میں فرائڈ کا نظریہ یہ ہے کہ وہ خواہشات اور آرزوئیں' جو زندگی میں پوری نہیں ہوتیں' انہیں ایک ادیب اپنی ہیجانی تدبیر سے خواب یا تخیل کی صورت میں ادا کر کے ان کا ارتفاع کرتا ہے۔ اور اس طرح جذبے یا جبلت کو فروتر سے ہٹا کر برتر سے وابستہ کر دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ادیب ایک قسم کا دیوانہ یا مجنوں ہے اور ادب ایک قسم کا طریقہ علاج (Therapy) ہے جو اس کی بیماری کا رخ بلند تر مقاصد کی طرف موڑ کر اسے دور کر دیتا ہے۔ اسی لیے ادب کا اثر یہ ہے کہ قاری بھی' جب ان خواہشات کو علامات (Symbols) کی صورت میں دیکھتا ہے تو اس کی بھی تسکین ہو جاتی ہے۔ یہی ادب کا اثر ہے۔

فرائڈ ''اوڈی پس کومپلیکس'' (Oedipus Complex) کو بڑی اہمیت دیتا ہے اور اسے تمام ادبی رجحانات کی بنیاد سمجھتا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک طرح کی انتہا پسندی ہے اس لیے کہ انسانی زندگی میں الجھنوں کے علاوہ اور بھی بہت سی الجھنیں (Complex) ہیں جو کسی تصنیف کا محرک بنتی ہیں۔ پر ترفع (Sublimation) کا تصور ہمیں ارسطو کے تصور تزکیہ (Katharsis) کی طرف لے جاتا ہے۔ ارسطو کا یہ تصور جہاں تک ادب کے اثر کا تعلق ہے زیادہ اور بہتر نفسیاتی ترجمانی کرتا ہے فرائڈ کی تنقید میں ادبی نقطہ نظر سے بڑی خامی یہ ہے کہ وہ ڈراما یا ناول کے کردار کو ''ٹائپ'' میں تبدیل کرنے کا رجحان رکھتی ہے اور اس طرح انفرادیت' جس پر اچھے اور سچے ادب کی بنیاد ہے' ہمارے لیے بے وقعت ہو جاتی ہے۔ مثلاً ہملٹ فرائڈ کے ہاں ایک فرد نہیں بلکہ ''اوڈی پس کومپلیکس'' کا نمائندہ کردار ہے۔ بہر حال یہ نظریہ ادب میں طرح طرح سے پیش کیا گیا۔ تخلیقی سطح پر

''سوریلزم'' کی تحریک میں اس کا اثر سب سے نمایاں ہے۔ ٹامس مان اور جیمس جوئس کے ناولوں میں بھی اس کا اثر واضح ہے۔ جدید افسانے' ناول اور شاعری پر بھی اس کا اثر گہرا ہے۔ بہت سی اصطلاحات جو علم نفسیات میں استعمال کی گئی ہیں عام آدمی کی زبان کا حصہ بن گئی ہیں اور نقاد بھی اپنے اظہار مطلب کے لیے انہیں استعمال کرتے ہیں مثلاً شعور' تحت الشعور' لاشعور' احساس کمتری' احساس برتری' اجتماعی لاشعور وغیرہ۔ یہ اصطلاحیں فرائڈ' یا ئنگ اور آڈلر نے استعمال کی ہیں۔

تنقید میں نفسیات کی مدد سے نئے نئے راستے تلاش کیے گئے ہیں۔ رچرڈس نے اپنی تنقید میں اس سے بہت استفادہ کیا۔

آئی۔ اے۔ رچرڈس

آئی۔ اے۔ رچرڈس (....-1939) ''جمالیات'' کا پروفیسر ہے اور تنقید میں نفسیاتی نظریات کی مدد سے ادبی و تخلیقی مسائل پر روشنی ڈالنے کے باعث قابل توجہ ہے۔ کروچے ادب کو فلسفی کی نظر سے دیکھتا ہے۔ رچرڈس ادب کو سائنس کی نظر سے دیکھتا ہے کروچے اور فرائڈ اس کی تنقید میں یکجا ہو گئے ہیں۔ سائنس اور فن کے رشتے پر ارسطو نے بھی اظہار خیال کیا تھا۔ انیسویں صدی کے تمام نقاد ادب کو سائنس کی مدد سے سمجھانے کی کوشش کرتے رہے' مگر یہ عمل اس وقت پورا ہوا جب نفسیات کی سائنس اپنے بلوغ کو پہنچی۔ انیسویں صدی کے نقاد مابعد الطبیعیاتی نظر سے ادب کو دیکھتے تھے۔ بیسویں صدی میں اسے علم نفسیات کی روشنی میں دیکھا گیا۔ رچرڈس نفسیات کے نقطہ نظر سے ادب کے مطالعے کے دوران کروچے کی طرح تمام اصطلاحوں کو الگ کر لیتا ہے۔ اس کے سامنے بنیادی سوال ی ہے کہ آیا فن کی بھی کچھ قدریں ہیں یا نہیں؟ رچرڈس اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ آج کل کے علم کی روشنی میں یہ ممکن ہے کہ قدروں کا ایک ایسا نفسیاتی نظریہ بنا لیا جائے جو ہمارے ادبی تجربوں کی

قدر و قیمت متعین کر سکے۔ ''علم الانسان'' (Anthropology) کی مدد سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مختلف قومیں مختلف عادات اور مختلف تہذیبوں کے لوگ نیکی و شر کے ایک سے تصور رکھتے تھے۔ یہ بات نفسیات سے بھی ثابت ہوتی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ مذہب کی اخلاقیات پیدائشی نہیں ہوتی۔ وہ سماجی دباؤ سے رسم و رواج سے رائے عامہ سے عقائد سے خواہشات سے اپنی شکل بدلتی رہتی ہے اور اس طرح کی تنظیم اور اصول بندی ہوتی رہتی ہے۔ یہ تنظیم کبھی اپنے ارتقاء کو نہیں پہنچتی اس لیے کہ متضاد اثرات اور دھارے بھی ساتھ ساتھ بہتے رہتے ہیں۔ زندگی کا ایک راستے پر لگانے کے لیے ضروری ہے کہ ہم اپنے تمام رجحانات کو بدلتے رہیں۔ مگر سوال یہ ہے کہ بدلنے کا طریقہ کیا ہو؟ خواہشیں دو قسم کی ہوتی ہیں ایک مثبت یعنی آگے بڑھنے والی اور دوسری منفی جو مثبت کی ضد ہے۔ جو چیز آگے بڑھنے والی خواہش کو تسکین دیتی ہے وہ قابل قدر ہے وقیع ہے۔ اس طرح اخلاق ایک ضرورت ہے۔ مثبت و منفی کے درمیان انتخاب کا ایک عمل ہے۔

ادب و فن میں اس انتخاب کی تنظیم اور اصول بندی میں مدد کرتے ہیں اسی لیے ادب و فن' ایک فرد کی حیثیت سے اور ایک معاشرے کے رکن کی حیثیت سے ہمارے لیے اہمیت رکھتے ہیں۔ شاعر عام آدمی سے زیادہ ''تیزی'' (Stimulation) کا حامل ہوتا ہے اور اپنی آرزوؤں کو بہتر ترتیب و تنظیم میں لانے کی اہلیت رکھتا ہے۔ وہ اپنے تجربے کو مربوط کر سکتا ہے۔ اور اس طرح ایک توازن قائم کر سکتا ہے۔ ادب و فن کی جگہ کوئی اور چیز نہیں لے سکتی' کیونکہ ان کے تجربے سامنے آتے ہیں وہ کہیں اور نہیں مل سکتے۔ فن کا منصب یہ ہے کہ وہ انسانی تجربے کو وسیع کرتا ہے اور بہتر نظام کے تحت لاتا ہے۔ اسی لیے وہ ہمیں بہتر زندگی گزارنے میں مدد دیتا ہے۔ وہ ہمیں ایک نظام کا درس دیتا ہے جو بہتر فرد اور بہتر انسان بننے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ اسی لیے رچرڈس کہتا ہے کہ ایک ادبی تصنیف میں ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ آیا وہ بہتر نظام کی

حامل ہے یا نہیں؟ اگر وہ ہمارے ذاتی نظام سے بہتر یا کم از کم اس جیسا نظام پیش کرتی ہے تو ہم خوش ہو جاتے ہیں اور اگر یہ بدتر ن ظام پیش کرتی ہے تو ہم مغموم ہو جاتے ہیں۔ غرض کہ ''قدر'' ہی ایک چیز ہے جس سے بہتر یا بدتر کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

رچرڈس شاعری کو زندگی کے لیے ضروری سمجھتا ہے۔ کیونکہ سائنس ہمیں وہ چیز نہیں دے سکتی جو شاعری ہمیں دیتی ہے اور دے سکتی ہے۔ سائنس زندگی کو کتنا ہی گھیر لے مگر پھر بھی جو باقی رہے گا وہ صرف ادب کے دائرے میں آئے گا۔ اسی لیے ادب کو دوام حاصل ہے۔ ایلیٹ کی طرح وہ بھی ہر نظم کو اپنی جگہ ایک نئی صنف قرار دیتا ہے۔ جو اپنے الگ قانون پر چلتی ہے اور تجربے کا نئے طریقے پر اظہار کرتی ہے۔ نظم کو اس رخ سے تجربہ گاہ میں دیکھنے اور جانچنے کا کوئی طریقہ ایجاد نہیں ہوا مگر اس تجربے کی گہرائی تک ایک سچا نقاد ضرور پہنچ سکتا ہے۔ اس میں تین صفات ہونی چاہیئں ایک نظم کے مخصوص تجربے تک پہنچنے کی مشق۔ دوسرے مختلف تجربوں میں فرق کرنے اور ان کی درجہ بندی کرنے کی قوت اور تیسرے دائمی قدروں کی مدد سے فیصلہ کرنے کی صلاحیت۔

رچرڈس زبان و معنی کے رشتے پر بھی زور دیتا ہے۔ اس نے اس سلسلے میں اشاریت کی سائنس بنانے کی کوشش کی ہے وہ سائنسی طور پر صحیح اشاروں اور محض جذباتی اشاروں میں فرق کرتا ہے اور اپنے مفہوم کو سمجھانے کے لیے سائنسی اشکال اور زائچے بھی بناتا ہے۔ اس کے نزدیک شاعری کا مخصوص اثر یہ ہے کہ وہ رخ اور رویے (Attitudes) متعین کرتی ہے۔ ''شاعری اور سائنس'' میں اس کا نظریہ کم و بیش پورے طور پر آ گیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ

ایلیٹ (1888-1965) اس دور کا بڑا نام ہے۔ اس نے ایک دفعہ کہا تھا کہ وہ

ادب میں کلاسیکی، سیاست میں شاہ پسند اور مذہب میں اینگلو کیتھولک ہے۔ اس اعلان میں اس کی فکر و شخصیت سمٹ آتی ہے۔ ایلیٹ تمام رجحانات کے خلاف ہے جو نشاۃ الثانیہ کے زیر اثر ابھرے، اسی لیے وہ قرون وسطیٰ کی طرف لوٹ جانا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک نشاۃ الثانیہ ایسے غلط رجحانات کا دور ہے جو یورپ کو دور ظلمات میں دھکیل دے گا۔ ایلیٹ ادب، سیاست اور مذہب کو الگ الگ نہیں بلکہ ایک ہی وسیع نظام کا حصہ سمجھتا ہے۔ ایلیٹ رومانی رجحانات کی بھی نفی کرتا ہے۔ اسی لیے اس بات پر زور دیتا ہے کہ شاعری میں شاعر کی شخصیت اہم نہیں ہے بلکہ اس کا مٹانا اہم ہے۔ کسی شاعر کی شاعری کے وہ حصے زیادہ اہم ہوتے ہیں جن میں وہ خود کو بھول کر روایت میں گم ہو جاتا ہے۔ لیکن اس کے معنی یہ بھی نہیں ہیں کہ روایت ہی اہم ہے بلکہ روایت کے ساتھ ساتھ زمانے کی تبدیلی کا شعور بھی ضروری ہے۔ شاعری میں تاریخی شعور ہونا چاہیے۔ شاعری کی حیثیت ایک عمل انگیز (Catalyst) کی ہے جو اپنے اثر سے دوسری اشیا میں کیمیاوی تغیر پیدا کر دیتا ہے۔ لیکن خود متاثر نہیں ہوتا اور بغیر کسی ذرا سی بھی تبدیلی کے جوں کا توں رہتا ہے۔ وہ روایت کو ایک خاص رخ دیتا ہے اور اپنی انفرادیت کو فنا کر دیتا ہے۔ لہٰذا شاعر کی انفرادیت اہم نہیں ہے بلکہ وہ نظم اہم ہے جو اس نے لکھی ہے۔ نقاد کو شاعر کی شخصیت تلاش کرنے اور اس کے خیالات جاننے کے بجائے جیسا کہ رومانی نقاد کرتے آئے ہیں نظم کی تکنیک کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ تنقید میں شاعر نہیں بلکہ شاعری اہم ہے۔ میتھیو آرنلڈ نے موضوع کو اہم قرار دیا تھا۔ ارسطو نے فارم پر زور دیا تھا۔ ایلیٹ بھی فارم کی اہمیت پر زور دیتا ہے لیکن فرق کے ساتھ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ قدما کی فارم کو اپنائے بلکہ اس کا اصل کام یہ ہے کہ وہ اپنے زمانے کے مطابق ایک نئی فارم دریافت کرے۔

ایلیٹ کہتا ہے کہ شاعر کا کام یہ ہے کہ وہ عام جذبات کو شاعری میں تبدیل کر دے یہاں اسے ان جذبات سے بھی مدد ملے گی جن کا اس نے تجربہ کیا تھا۔ شاعری کا ذہن

متعدد اور متنوع تاثرات کا خزانہ ہے اور وہ ان تاثرات کو ملا کر ایک نئی وحدت کو جنم دیتا ہے۔ شاعری جذبات سے فرار کا نام ہے شاعر اپنی شخصیت کو مٹا کر ہی اپنے تجربے کا معروضی تلازمہ (Objective Correlative) تلاش کرتا ہے۔ اس طرح فن کا جذبہ غیر ذاتی ہو جاتا ہے۔ جذبات کو فن کے فارم میں ادا کرنے کا یہی طریقہ ہے کہ اس کا معروضی تلازمہ تلاش کر لیا جائے۔ "معروضی تلازمات" کے معنی یہ ہیں کہ فن پارہ بھی ایک شے کی طرح ہے جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر، محنت اور سلیقے سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فنکار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے۔ فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اشیا کو اس طرح ترتیب دیا جائے موقع محل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعہ ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبات ابھر آئیں جو نظم لکھنے سے پہلے شاعر کے پیش نظر تھے اس تخلیقی عمل کو ایلیٹ معروضی تلازمات کے الفاظ سے ادا کرتا ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک نقاد کا منصب یہ ہے کہ وہ غیر جانبدار رہو۔ جب ہی وہ صحیح فیصلے پر پہنچ سکتا ہے۔ کلاسیکیت اسی لیے اہم ہے کہ اس کی مدد سے ہمیں صحیح فیصلوں تک پہنچنے کے معیار مل جاتے ہیں رومانیت عدم پختگی اور بے ترتیبی ہے کلاسیکیت پختگی و تنظیم ہے۔ الہام کوئی چیز نہیں ہے بلکہ نقاد کو اصول وقوانین تلاش کرنے چاہئیں۔ ذوق سلیم اصولوں سے مستحکم ہوتا ہے اور ذاتی آراء سے برباد ہو جاتا ہے۔

چونکہ ایلیٹ رومانیت کے خلاف ہے اس لیے وہ ان کے اصطلاحی لفظوں کو بھی استعمال نہیں کرتا۔ کولرج نے "تخیل" کا لفظ مخصوص معنی میں استعمال کیا تھا۔ ایلیٹ "ادراک" (Sensibility) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی ادراک کو وہ شاعری کی اصل کہتا ہے۔ ڈون اور اس کی روایت کے دوسرے مابعد الطبیعیاتی شعراء ہی شاعری کی اصل روایت سے وابستہ ہیں۔ ملٹن اور ڈرائڈن نے اپنی شاعری وفن

سے اس ادراک کو کاٹ کر دو سو برس تک انگریزی شاعری کی ترقی کو روکے رکھا۔ ایلیٹ کے نزدیک متحدہ ادراک کی مثال مابعدالطبیعیاتی شعراء ہیں اور یہی اصل انگریزی روایت کے نمائندہ ہیں۔

ایلیٹ بھی میتھیو آرنلڈ کی طرح ادب کو کلچر کی ایک شاخ سمجھتا ہے۔لیکن وہ یونانیوں کے بجائے قرون وسطیٰ کی عیسائیت کو کلچر کا ماخذ سمجھتا ہے۔مذہب اور کلچر ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔مذہب کلچر کو ایک نیا توازن دیتا ہے۔اسی لیے وہ شاعری کا مذہبی رسوم عبادت سے مقابلہ کرتا ہے۔اس کے آخری دور کی نظمیں وہی اثر رکھتی ہیں جو کسی مذہبی رسم کا ہوتا ہے۔

ایلیٹ شاعر پہلے ہے اور تنقید کو اپنی شاعری کے کارخانے کی ذیلی پیداوار کہتا ہے۔وہ ورڈسورتھ اور کولرج کی طرح ایک نئی شاعری کا موجد ہے اور اس کی تنقید اس جدت کے انکشاف اور وضاحت کی حیثیت رکھتی ہے۔لیکن اس ذیلی پیداوار میں وہ سب کچھ ہے جسے ہم کسی بڑے نقاد کی تحریروں میں تلاش کرتے ہیں۔

ایف۔آر۔لیوس

ڈاکٹر لیوس ایلیٹ کے معاصر اور بہت فاضل انسان ہیں۔ان کی تنقید سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ایک فاضل معلم بھی گہرے علم فکر اور مطالعے کے ذریعے ایک نقاد کے فرائض انجام دے سکتا ہے۔وہ اپنے علم کے ذریعہ اوریجنل فیصلوں تک پہنچتے ہیں ان کا رجحان کلاسیکیت کی طرف ہے۔ادب کے اخلاقی اثر کو وہ بھی اہمیت دیتے ہیں۔فارم کی ان کی فکر میں بڑی اہمیت ہے۔لیکن وہ شاعر کو خود شاعر کے نقطہ نظر سے نہیں دیکھتے اسی لیے ان کے تنقیدی فیصلے اکثر سخت اور غیر ہمدردانہ ہوتے ہیں مثلاً وہ ملٹن کی شاعری کو ''میکانکی انداز میں اینٹ کی چنائی کا عمل'' کہتے ہیں اور ملٹن کی نظم معریٰ کے موسیقانہ اثر کو بالکل نظر انداز کر جاتے ہیں۔اپنی تصنیف ''عظیم روایت''

(Great Tradition) میں وہ ڈکنس اور تھیکر کو چھوڑ جاتے ہیں۔لیکن سوئفٹ اور کیٹس پر ان مضامین سے منظم تنقیدی شعور اور گہری بصیرت کا پتا چلتا ہے۔لیوس کی عبادت پر زور اور انکے جملے پست اور برجستہ ہوتے ہیں۔ان میں تلوار کی سی کاٹ ہوتی ہے ان کی تنقید میں پھیلاؤ ہے۔وہ اس دور کے بہت سے دوسرے نقادوں کی طرح یک رخے نقاد نہیں ہیں۔ان کے ہاں مختلف رجحانات عقائد نظریات مل کر ایک نئے انداز تنقید کو سامنے لاتے ہیں۔

کرسٹوفر کاڈویل

کرسٹوفر کاڈویل (1907-1937) مارکسی نقاد ہے اور اسی نقطہ نظر سے ادب فن کا جائزہ لیتا ہے۔یہ ایک نیا نقطہ نظر تھا اور کاڈویل نے اپنی تصنیف ’فریب اور حقیقت‘ (Illusion and Reality) میں شاعری کی قدیم و جدید روایت کا جائزہ اسی انداز فکر سے لیا ہے۔کاڈویل کا نقطہ نظر یہ ہے کہ اشتراکی شاعر زندگی سے اپنا گہرا رشتہ رکھتا ہے وہ ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے کی جدوجہد کرتا ہے جو حقیقی زندگی میں انسانی رشتوں کے اندر ملتی ہیں۔یہ رشتہ چونکہ اس سے پہلے کسی اور نے قائم نیں رکھا تھا۔اس لیے شاعری کا مستقبل اشتراکی شاعری سے وابستہ ہے۔فن برائے فن کو وہ سرمای دارانہ عمل کا نتیجہ بتاتا ہے۔بورژوا شاعر کا ذخیرہ الفاظ مبہم اور محدود ہو گیا ہے۔یہ ان معنی میں محدود نہیں ہے کہ اس کے ہاں الفاظ کی تعداد کم ہوگئی ہے بلکہ ان معنی میں کہ قابل استعمال الفاظ کی پبلک قدر و قیمت کم ہوگئی ہے بورژوا کے الفاظ کی تعداد میں تو اضافہ ہوا ہے اس کی تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا ہے کیونکہ یہ عمل سرمایہ دارانہ نظام کے وجود کے لیے بنیادی شرط ہے اور سرمایہ ساری کے خاتمے تک یونہی جاری رہے گا۔لیکن سماجی وابستگی کے لحاظ سے الفاظ کا افلاس کا شکار ہوگئے ہیں۔ اور انہوں نے اپنی معنویت کھودی ہے۔

(۷)

شاید کسی صدی میں تنقید کو اتنی اہمیت حاصل نہیں ہوئی اور اتنے نظریات پیدا نہیں ہوئے جتنے بیسویں صدی میں نظر آتے ہیں۔ اس وقت سارے مغرب میں متعدد نقاد اس فن سے وابستہ ہیں ان میں بہت سے ایسے ہیں جو مخصوص نقطہ نظر کے حامل ہیں اور بہت سے ایسے ہیں جو جدید ذہن کے ساتھ ادب و فن کا مطالعہ کر رہے ہیں اس وقت تنقید میں دو رجحان زیادہ نمایاں ہیں ایک رجحان تعلیم کے عام رواج اور یونیورسٹیوں میں ادبی کام کی بہتات کی وجہ سے پیدا ہوا ہے اور رجوان تصنیفات پر مبنی ہ جنہیں ہم علمی و تحقیقی الفاظ سے موسوم کرتے ہیں۔ دوسری قسم کی تنقید ذاتی یا تاثراتی ہے۔ اس میں نقاد کسی ادب پارہ کے بارے میں اپنے زاتی تاثرات کا اظہار کرتا ہے۔ اخباروں اور رسالوں کے تبصرے مختلف ادبی کالم اس قسم کی تنقید سے بھرے پڑے ہیں۔ یہ تنقید کا صحافیانہ استعمال ہے۔ اس قسم کی تنقید نے غلط رجحانات کو پروان چڑھایا ہے اور فکر کو سخت نقصان پہنچایا ہے لیکن ان رجحانات کے علاوہ اگر بیسویں صدی کو وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو اس صدی کی تنقید کو پانچ بڑے دائروں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

اخلاقی دائرہ

مغرب کی تنقید میں ادب کا مقصد شروع ہی سے اہم رہا ہے۔ افلاطون و ارسطو سے لے کر ہورلیس سڈنی اور میتھیو آرنلڈ تک سب نقاد ادب کو اخلاقی اثر سے وابستہ کرتے رہے ہیں۔ بیسویں صدی میں یہ رجحان خاص طور پر نیو ہیومنسٹ (New Humanist) نقادوں کے ہاں نظر آتا ہے۔ اس رجحان کے پیرو اپنا ذہنی رشتہ نشاۃ الثانیہ کے ہومنسٹ سے وجوڑتے ہیں اور ان کا عقیدہ یہ ہے کہ آزادی کے معنی

حالات سے آزادی کے نہیں ہیں بلکہ ایک اندرونی قانون یا ضابطہ حیات کی پابندی کے ہیں۔ انسان جانور سے ان معنی میں مختلف ہے کہ انسان اخلاقی قدروں کا حامل ہے اور جانور کے ہاں ایسی کوئی قدر نہیں ہے انسان اور جانور کے درمیان یہی معیار امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اسی لیے یہ نقاد تنظیم توازن اور تعلیم پر زور دیتے ہیں۔ یہ تحریک امریکہ میں شروع ہوئی اور اس کا سب سے ممتاز نام ارونگ بیٹ ہے یہ تحریک دو رجحانات کی مخالفت کرتی ہے۔ ایک نیچرل ازم کی اور دوسرے رومانیت کی۔ اخلاقی تنقید اخلاقی ہماہمی کو جمالیاتی احساس سے ملانا چاہتی ہے ایلیٹ کو بھی اسی زمرہ میں شامل کر سکتے ہیں۔ ادب کا مذہب و اخلاق سے رشتہ ناتا جوڑنے کا نظریہ بھی اسی تحریک کا اثر ہے۔ وہ سارے نقاد جو قدیم راستے پر چلنے کی وجہ سے ''اخلاقی افادہ'' کے قائل ہیں اسی دائرے میں رکھے جاسکتے ہیں۔ ایف۔ آر۔ لیوس یورووِنٹرس (Yuor Winters) بھی اسی تحریک کے نمائندہ ہیں۔

نفسیاتی دائرہ

اخلاقی رجحان ایک قدیم رجحان ہے۔ جس نے بیسویں صدی میں حالاتکے مطابق شکل بدل لی ہے لیکن نفسیاتی خصوصیت کے ساتھ بیسویں صدی کی چیز ہے۔ فرائڈ' ایڈلر اور یونگ وغیرہ کے نظریات وخیالات نے ادب پر گہرا اثر ڈالا اور نفسیاتی نظریات ادب کی وضاحت اور تفہیم کے لیے استعمال کیے جانے لگے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈس نے ثابت کیا کہ نفسیات تخلیقی عمل پر بحث کرنے اور اسے سمجھنے کے لیے زیادہ صحیح آلہ کار ہے۔ اس کے ذریعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ حسن وہ ہے جو توازن قائم کرتا ہے۔ ایک تصنیف مصنف اور رقاری کے درمیان ایک لاشعوری رشتہ قائم کرتی ہے۔ ''ہربرٹ ریڈ'' نے تنقید کو نفسیات سے وابستہ کیا ہے اور ادب' فن اور شاعری کا مطالعہ اسی نقطہ نظر سے کیا۔ ''ایڈمنڈ ولسن'' نے لکھا کہ نفسیات مصنف کی زندگی کے اندرونی

اور چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے۔ مصنف اپنی بیماری کا علاج تصنیف کے ذریعہ کرتا ہے۔ اس لیے ضروری ہے کہ نقاد بھی تحلیل و تجزیہ کے ذریعے اس کی تصنیف کا مطالعہ کرے ایف۔ ایل۔ لوکس نے بتایا کہ نفسیات کے ذریعہ کردار کی وضاحت کی جا سکتی ہے۔ اور نقاد کا کام نفسیاتی تحلیل ہے۔ بیسویں صدی کی تنقید پر نفسیاتی رجحان اسی طرح حاوی ہے جس طرح مابعد الطبعیاتی رجحان انیسویں صدی کے تنقید پر حاوی تھا۔ بعض نقادوں نے نفسیات کی کمزوریوں پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ لیونل ٹریلنگ اور کینتھ برک کے نام اس سلسلے میں لیے جا سکتے ہیں۔ خصوصیت کے ساتھ کینتھ برک کا مضمون ''شاعرانہ عمل'' (Poetic Process) اس سلسلے میں قابل توجہ ہے۔

سماجی دائرہ

اس صدی میں نفسیات کے علاوہ جس علم کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی وہ علم معاشیات ہے اور اس کا سب سے بڑا داعی کارل مارکس ہے۔ مارکسیت کے زیر اثر یہ تصور پیدا ہوا کہ ادب و فن کا معاشرے سے کیا تعلق ہے؟ اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے نقادوں نے بھی ادب کے سماجی رشتوں پر زور دیا تھا سانت بیو کے ہاں بھی یہ رجحان نمایاں ہے اور فرانسیسی نقاد تائین نے تو کسی ادب پارے کے مطالعے کے لیے اس کے زمانے اور اس کے ماحول اور سماج کو خاص اہمیت دی تھی۔ مارکس اور اینگلز نے جب ذرائع پیداوار کے تصورات اس میں شامل کیے تو یہ شکل مارکسی اندازِ فکر بن گئی جب اس مسئلے پر غور کیا گیا کہ ادب و فن کی تخلیق میں معاشی حالات اور ذرائع پیداوار کا کیا اثر پڑتا ہے اور یہ قوتیں مصنف کو تصنیف کو اور خود تخلیقی عمل کو کس کس طرح متاثر کرت ہیں تو اسی کے ساتھ تنقید کے سامنے ایک نیا راستہ کھل گیا۔ اشتراکی و مارکسی تنقید اسی دائرہ میں آتی ہے۔

فارم پرستی

فارم پر زور اس صدی کا ایک نہایت اہم رجحان ہے۔ اس نظریے کے ماننے والے نقاد شاعری میں فام کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ تنقید کا یہ رجحان اخلاقی اور سماجی رجحان کے خلاف ہے۔ اس تنقید میں نقاد و زبان' امیجز تکنیک اور عروض کا جائزہ لے کر اس بات کو واضح کرتا ہے کہ موضوع اور فارم ہم آہنگ ہو کر کس طرح تخلیقی عمل کو پورا کرتے ہیں۔ اس تنقید پر سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اس میں مکمل تاثر کے بجائے مخصوص تکنیک کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے۔ تنقید کا یہ طریقہ کار ایلیٹ اور ایزرا پاونڈ کی شاعری کو سمجھنے کے لیے تو یقیناً مفید ہے لیکن رومانی شاعری بلکہ تمام عظیم شاعری اس کے دائرۂ عمل سے خارج ہو جاتی ہے۔ فن صرف فارم کا نام نہیں ہوتا وہ اس کے علاوہ کچھ اور بھی ہے۔ خود ایلیٹ نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ طریقہ کسی تصنیف کی صفت مقرر کرنے کے لیے تو اچھا ہے مگر اس کی عظمت کا اندازہ لگانے کے لیے دوسرے ذرائع کی ضرورت پڑے گی۔

اشارتی تنقید

اس تنقید میں ادب کی آفاقیت پر زور دیا جاتا ہے اور ادب کی دائمی قدر و قیمت مقرر کرنے کے لیے اس میں استعمال ہونے والے اشاروں اور علامتوں کی دائمی اہمیت کو اجاگر کیا جاتا ہے۔ بیسویں صدی میں سماجی نفسیاتی اور علم الانسان کے مطالعے سے یہ بات سامنے آئی کہ کچھ نمونے (Pattern) ایسے ہیں جن کی حیثیت نقش اول کی اور جن کی اہمیت پر اصلی و بنیادی ہے۔ ان بنیادی اور اولین نقوش کو (Archetype) کہا جاتا ہے۔ یہ تنقید سر جیمس فریزر کی ''گولڈن باؤ'' اور ینگ کے نظریہ اصنام اور نظریہ نسلی لاشعور سے متاثر ہے۔ اس میں اساطیر اور علامات کو اہمیت

دی جاتی ہے۔شاعر کا کام اسطور سازی ہے۔اس کے کام کی قدر وقیتم اس بات میں مضمر ہے کہ اس کی بنائی ہوئی اعلامت کس قدر وسیع اثر رکھتی ہے۔ یہ علامت جس قدر آفاقی ہوگی اتنی ہی اہم ہوگی۔ ماؤڈبوڈ کی کتاب Archetypal Pattern in Poetry اشارتی تنقید میں کلاسیک کا درجہ رکھتی ہے۔تنقید کے اس طریق عمل سے کسی تصنیف کی مخصوص نوعیت تو سامنے آجاتی ہے اور جو کچھ سمجھایا جاتا ہے وہ دلچسپ بھی ضرور ہوتا ہے مگر اس سے کسی ادب پارہ کی قدرو قیمت متعین کر کے اس کے بارے میں فیصلہ نہیں دیا جاسکتا۔

ان سب طریقوں میں سے کوئی بھی طریقہ ایسا نہیں ہے جو پورے طور پر قابل قبول ہو۔ یہ سب یک طرفہ ہیں اور ادب جیسے پیچیدہ تخلیقی عمل کے صرف ایک پہلو کو سامنے لاتے ہیں۔ بڑے نقاد میں مختلف اصول اور انداز فکر ونظر گھلے ملے ہوتے ہیں۔وہ امتزاج کرتا ہے مختلف علوم وفنون کو تنقید کے مزاج میں رچا تا بسا تا ہے اور پوری زندگی کے تعلق سے ادب کو دیکھتا ہے تنقید ایک ایسے ہی نقاد کی منتظر ہے جو ان دائروں کو ملا کر ایک بڑے دائرے اور نئ فکری وحدت کو جنم لے سکے۔

اس مطالعہ کے بعد آیئے اب مغرب کی تنقیدی فکر کے ان بنیادی ستونوں کو تلاش کرتے ہیں جن پر مغربی تنقید کی عظیم الشان عمارت کھڑی ہے۔اس سلسلے میں سب سے پہلا نام ''ارسطو' کا آتا ہے۔

☆☆☆

ارسطو

(۳۸۴-۳۲۲ق-م)

ارسطو ان عظیم ہستیوں میں سے ایک ہے جس کا نام رہتی دنیا تک زندہ رہے گا۔

ارسطو حضرت عیسیٰ کی پیدائش سے 384 سال پہلے ایتھنز سے دو سو میل دور شمال میں اسٹاگیرا کے مقام پر پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک متمول شخص تھا اور مقدونیا کے بادشاہ ''ایمن ٹاس'' کا طبیب خاص تھا۔ باپ کی خواہش کے مطابق ارسطو نے بچپن ہی سے طب کی تعلیم حاصل کی اور ادویات کے تجربات میں باپ کے ساتھ شریک رہا۔ اسی وجہ سے تحقیق و تفتیش شروع ہی سے اس کی گھٹی میں پڑ گئے۔ اٹھارہ سال کی عمر میں وہ ایتھنز آیا اور افلاطون سے فلسفے کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ بعض کہتے ہیں کہ یہ سلسلہ آٹھ سال تک جاری رہا اور بعض کتابوں میں آیا ہے کہ وہ بیس سال تک افلاطون سے تعلیم حاصل کرتا رہا۔ وہ اس قدر ذہین تھا کہ افلاطون اسے ذہانت مجسم کہتا تھا۔ کتابیں پڑھنے اور جمع کرنے کے شوق کا یہ عالم تھا کہ اس زمانے میں جب چھاپہ خانہ نہیں تھا اس نے اتنی کثیر تعداد میں کتابیں جمع کیں کہ شاید ہی ایتھنز میں کسی کے پاس اتنا بڑا ذخیرہ ہو۔ افلاطون اس کے گھر کو پڑھنے والے کا گھر کہتا تھا۔ جب سکندر اعظم تیرہ سال کا ہوا تو اس کے باپ مقدونیا کے بادشاہ فلپ' نے اپنے بیٹے کی تعلیم کے لیے ارسطو کو مقرر کیا۔ باپ کے مرنے کے بعد جب سکندر تخت سلطنت پر بیٹھا اور اپنی فتوحات سے دنیا پر انمٹ نقوش ثبت کیے تو اپنے استاد ارسطو کو بھی نوازا۔ ارسطو نے 53 سال کی عمر میں ''لائی سی یم' کے نام سے ایک سکول قائم کیا۔ بنیادی طور پر یہ ایک سائنسی ادارہ تھا جہاں نیچرل سائنس اور حیاتیات وغیرہ پر تحقیقات کی جاتی تھیں اور طلبہ کو سائنس اور علم و ادب کی تعلیم دی جاتی تھی۔ 323 ق۔م اسکندر اعظم جوانی

میں مر گیا۔ اس کے مرنے کے بعد بغاوت کا ایک سیلاب اٹھا اور ایتھنز خود مختار ہو گیا۔ حالات ایسے بگڑے کہ ارسطو ایتھنز چھوڑ چلا گیا اور ایک سال بعد 322 ق۔م میں وفات پا گیا اسی سال ڈیموستھینز نے بھی زہر پی کر خودکشی کر لی۔

ارسطو نے سینکڑوں کتابیں اور رسالے منسوب کیے جاتے ہیں جن میں سے بیشتر ضائع ہو گئے اور کچھ قدیم مصنفین نے ارسطو کی تصانیف کی تعداد چار سو بتائی ہے اور کچھ نے ان کی تعداد ایک ہزار تک بتائی ہے۔ بہر حال اس بات سے یہ ضرور پتا چلتا ہے کہ ارسطو نے جو کچھ لکھا وہ سب کا سب ہم تک نہیں پہنچا۔ لیکن منطق فلسفہ اخلاق و سیاست کے بارے میں کئی اہم تصانیف کے علاوہ فن خابت اور بوطیقا ہم تک پہنچی ہیں۔ ارسطو کی یہ ساری تصانیف ذہن انسانی کے لیے آج بھی بنیادی اہمیت کی حامل ہیں۔ ارسطو کی ایک بنیادی اہمیت یہ ہے کہ اس نے سائنس فلسفہ منطق وغیرہ کی ایسی لاتعداد اصطلاحات وضع کیں کہ دو ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے کے باوجود آج انہی اصلاحت کی مدد سے اپنے خیالات کا اظہار کر رہے ہیں۔

''بوطیقا'' (322-335) ق۔م جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے ارسطو کی وہ تصنیف ہے جس کا اثر آج تک جاری و ساری ہے۔ یہ بات وثوق سے نہیں کہی جا سکتی کہ آیا موجودہ صورت میں ''بوطیقا'' ارسطو کی اپنی تصنیف ہے یا یہ ارسطو کی اصل تصنیف کا خلاصہ ہے۔ جسے کسی اور نے کیا۔ یا پھر یہ وہ اشارات ہیں جنہیں ارسطو نے لیکچر کے دوران کسی شاگرد نے اپنی یادداشت کے لیے قلمبند کر لیا۔ 1498ء میں ''جیور جیو ولا'' نے عربی سے اس کا ترجمہ لاطینی زبان میں کیا لیکن یونانی زبان کا اصل متن پہلی بار 1508ء میں شائع ہوا۔ اوقت ارسطو کی وفات کو تقریباً ایک ہزار آٹھ سو سال کا عرصہ گزر چکا تھا۔ ی بات واضح رہے کہ یورپ یونانی تصانیف کی اہمیت سے لاعلم تھا۔ ''بوطیقا'' کا پہلا با قاعدہ ایڈیشن ''روبوریٹلی'' نے 1548ء میں مرتب و شائع کیا۔ ''بوطیقا'' میں اظہار کی وہ وحدت نہیں ملتی جو ارسطو کی دوسری

تصانیف کا طرہ امتیاز ہے لیکن اس میں فن شاعری کا ایک مکمل اور مربوط نظری موجود ہے۔ بعض نقادوں کا خیال یہ ہے کہ ارسطو نے بوطیقا میں اپنے استاد افلاطون کا نام لیے بغیر نہ صرف فن شاعری کا جواز پیش کیا ہے بلکہ افلاطون کے اس دعوے کو بھی باطل قرار دیا ہے کہ جس کی وجہ سے اس نے اپنے شاعروں کو "مثالی جمہوریہ" سے نکال باہر کیا تھا۔ اینگلز نے لکھا ہے کہ افلاطون نے ڈرامے کے اثرات پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا تھا کہ ڈراما ذہن انسانی کو مضمحل اور کمزور کر دیتا ہے اور انتشار کا اثر پیدا کرتا ہے۔ ارسطو نے کہ یہ تاثرات دراصل ذہنی صحت کے لیے نہایت شفا بخش ہیں۔ ڈراما اور شاعری دراصل ذہن انسانی کا کتھاریس (Katharasis) کرتے ہیں۔ کتھاریس کی بوطیقا میں وضاحت کی گیء ہے اور آج یہی بات ہر قابل وقعت ادب کے سلسلے میں ایک مسلمہ اصول کی حیثیت رکھتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ ہے ٹریجیڈی کے واقعات روح کو برانگیختہ کر کے دہشت اور ترس کے جذبات کو ایسے مقام پر لے آتے ہیں کہ وہ نہ صرف تھک کر ختم ہو جاتے ہیں بلکہ امید و ہمت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ یہی کتھارسی ہے۔ اسی لیے شاعری کی ہمیشہ ضرورت رہے گی۔ لیکن اس کے باوجود بوطیقا کوئی جوابی تصنیف نہیں ہے۔ اس میں جو ادھورے پن کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ پوری تصنیف ہم تک نہیں پہنچی اور خصوصیت کے ساتھ وہ حصہ، جس میں کامیڈی کے بارے میں ارسطو نے اظہار خیال کیا تھا خود بوطیقا کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے۔ کہ ارسطو نے صرف ٹریجیدی کے بارے میں ہی نہیں بلللکہ کامیڈی پر بھی اظہار خیال کیا تھا۔ بوطیقا میں ایک جگہ اس نے لکھا ہے کہ "کامیڈی کے بارے میں میں بعد میں بات کروں گا"۔ بوطیقا کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ شعر و ادب کے بارے میں اس نے اور کچھ بھی لکھا ہے۔ بوطیقا میں "ٹریجیڈی کے کردار" کے ذیل میں اس نے کہا ہے کہ "بہر حال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے"۔

بوطیقا میں ارسطو نے نقل، نیچر، شاعری کی اصل، شاعری کی اقسام ٹریجیڈی کے اصول وغیرہ پر بحث کی ہے اور شاعری کا ایک آفاقی نظریہ پیش کیا ہے۔ ''نقل'' (Imitation) فن جمالیات کی ایک بنیادی اصطلاح ہے۔ ارسطو اس لفظ کا اطلاق شاعری پر کرتا ہے۔ پروفیسر بوچر کے الفاظ میں ارسطو کے یہاں ''نقل'' کا مطلب ہے حقیقی خیال کے مطابق پیدا کرنا تخلیق کرنا۔ اور خیال کے معنی ہیں اشیاء کی اصل جو عالم مثال میں موجود ہے۔ جس کی ناقص نقلیں اس دنیا میں نظر آتی ہیں۔ عالم حواس کی ہر شے عالم مثال کی نقل ہے۔ ارسطو کے نزدیک انسان حواس کے ذریعہ کسی شے کا ادراک کرتا ہے۔ ہر شے کے اندر ایک مثالی ہیئت موجود ہے لیکن خود اس شے سے اس ہیئت کا ادھورا اور نامکمل اظہار ہوتا ہے۔ یہ ہیئت فنکار کے ذہن پر حسی شکل میں اثر انداز ہوتی ہے۔ اور وہ اس کے بھرپور اظہار کی کوشش کرتا ہ۔ اور اس طرح اس عالم مثال کو سامنے لاتا ہے جو دنیائے رنگ و بو میں نامکمل طور پر ظاہر ہوا ہے۔ حواس کے ذریعہ جس دنیا کو محسوس کیا جاتا ہے وہ ''اصل حقیقت'' کے نامکمل اور ادھورے مظاہر ہیں۔ طبعی دنیا کی مختلف شکلیں خدائی اور مثالی شکلوں کی نقلیں تھیں جنہیں اس مادی دنیا میں ہونے والے حادثات نے مسخ کر دیا ہے۔ فلسفی کا کام یہ ہے کہ وہ ان اتفاقی اور مسخ شدہ شکلوں کے اندر حقیقت کو تلاش کرے۔ اور ان قوتوں کو تلاش کرے جو ساری ہستی کا سبب ہیں اور اسے حرکت میں لاتے ہیں۔ یہی کام شاعر کا ہے۔ ارسطو کے اس ''شاعرانہ نقل'' کے نظریہ نے شاعر کو فلسفہ کے اعلیٰ منصب میں سے ایک اہم مقام عطا کر دیا ہے۔ اس نظریہ کے مطابق ''نقل''، تخلیقی عمل ہے۔ لہٰذا فن حقیقت کی نقل کرنے میں ظاہر امور سے آگے بڑھ کر حقیقت کی خالص صورت کو حادث امور سے الگ کر کے پ ؛یش کرتا ہے اور اس طرح اس کا مقصد بھی فلسفے کے مقصد سے ہمکنار ہو جاتا ہے۔ دونوں عینی حقیقت تک دو مختلف راستوں سے پہنچتے ہیں۔ اسی نظریہ کی کوکھ سے ''نیچر'' کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ ارسطو کے ہاں نیچر کے معنی خارجی دنیا کے نہیں ہیں۔

بلکہ نیچر ارسطو کے ہاں تخلیقی قوت اور کائنات کے تخلیقی اصول کا نام ہے۔ فنون لطیفہ صرف خارجی حقائق کا اظہار نہیں کرتے بلکہ وہ انسان کے اندر کی کائنات کا اظہار کرتے ہیں۔ یہی وہ فرق ہے جو ''فنون لطیفہ'' کو ''علوم مفیدہ'' سے ممتاز کرتا ہے۔ شاعری کی بنیاد انسان کی اس جبلت پر قائم ہے جو اسے نقل کرنے پر اکساتی ہے لیکن یہ نقل خارجی دنیا کے حقائق کی نقل نہیں ہوتی۔ ارسطو نے بتایا کہ:

''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ وہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقعی جوں کا توں بیان کر دے۔ بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں۔ کیونکہ ان حالت میں تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں۔ شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ہے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی۔ فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جبکہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔ اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے شاعری آفاقی صداقتوں کا سروکار رکھتی ہے۔ جب کہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے۔''

اسی طرح ارسطو فنی اثر اور فنی وحدت پر زور دیتا ہے وہ کہتا ہے کہ:

''پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہیے اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اگر ان میں سے کسی ایک کو ذرا سا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو وحدت کا اثر بری طرح خراب ہو جائے گا۔ کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے''۔

اسی بات کو جب وہ آگے بڑھاتا ہے تو اس آفاقی اصول کا اطلاق ''قصہ'' پر کر دیتا ہے جس کی جدید ترین شکل افسانہ اور ناول ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

''پلاٹ کی ترتیب اس طرح ہونی چاہیے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھے ہوئے بھی محض سن کر کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر خوف اور ترس کے عالم میں آجائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہوگا جس نے اوڈ پیس کا قصہ سنا ہے''۔

غرض کہ ''بوطیقا'' ان تمام نظریات کا مخرج ہے جو تخلیقی عمل کے بارے میں آج تک قائم ہوئے۔ پھر ارسطو نے جس طرح یونانی اصناف کو بیان کر کے ٗ ہر صنف کے الگ الگ اصول قائم کر کے ان کا تعین کیا ہے اس سے وہ رویہ پیدا ہوا جو مغرب کی ساری کلاسیکی تنقید کا عام رویہ ہے۔ ارسطو نے ٹریجیڈی کو سب اصناف کے مقابلے میں اس لیے اہمیت دی کہ وہ سب اصناف کی نمائندہ ہے اور اسی لیے سب سے بہتر ہے۔ ٹریجیڈی کے سلسلے میں جو بحث ملتی ہے اس سے شاعری کے بنیادی مقصد و ماہیت پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ٹریجیڈی کا مقصد روح کا تزکیہ اور خوف و ترس کے جذبات کو تھکا کر ختم کرنا ہے۔ لیکن اس فنی اثر تک پہنچنے کے لیے ٹریجیڈی کے لیے ضروری ہے کہ اس کی لمبان اور پھیلاؤ میں ٗ اس کے کرداروں میں اس کے طرز میں خیال میں کورس میں اور تماشے کی نوعیت میں ایک توازن ہو ٗموزونیت ہو۔ وحدت اثر ٗ شاعرانہ حقیقت اور قرین قیاس ہونا وہ عام اصول ہیں جو ارسطو نے بتائے ہیں۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ ارسطو کی بوطیقا کا اثر عربی ٗ فارسی اور اردو شاعری پر بہت کم پڑا ہے۔ بوطیقا سے جو روایت بنی ہے وہ مغرب کی شاعری اور ادب کی روایت ہے۔ اسی روایت کے زیر اثر مغرب کی مختلف قدیم و جدید اصناف ادب پیدا ہوئیں۔ ہماری روایت پر ارسطو کی جس تصنیف کا اثر پڑا وہ ''فن خطابت'' (رطوریقا) ہے۔ جس میں شکوہ الفاظ ٗ صنائع و بدائع اور فصاحت و بلاغت کی بنیادی اہمیت ہے۔ ہماری تنقید اور شاعری اس فن کی شاعری سے ٗ جس کا اظہار بوطیقا میں کیا گیا ہے اب تک تقریباً بے بہرہ ہے۔

آج سے تقریباً دو ہزار تین سو سال پہلے جو سوال ارسطو نے اٹھائے تھے وہ آج

بھی زندہ ہیں اور ادبی تنقید کے ایک لامتناہی سلسلے کا آغاز کرتے ہیں۔ اس وجہ سے ذہنِ انسانی کی تاریخ میں بوطیقا کی ایک دائمی اہمیت ہے۔ بوطیقا کے بغیر آپ کا مطالعہ نامکمل ہے۔ اس کے بغیر آپ مغرب کی قدیم وجدید تنقیدی وادبی روایت کو نہیں سمجھ سکتے، لیکن اسے پڑھنے کے لیے یقیناً آپ کو توجہ ومحنت کی ضرورت پڑے گی۔ آخر آپ اخبار کا کالم تو نہیں پڑھ رہے ہیں!!!

☆☆☆

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

(۳۳۵-۳۲۲-ق-م؟)

شاعری بحیثیت ''نقل''

فن شاعری کے عنوان کے تحت میرا مقصد صرف اس فن ہی کے بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے بلکہ ایسے امور پر بھی بحث کرنا ہے جیسے شاعری کی مختلف اقسام اور ان کے مخصوص مناصب۔ اس قسم کے پلاٹوں کی تعمیر جو ایک نظم کی کامیابی کے لیے ضروری ہیں۔ ساتھ ساتھ اس کے مختلف حصوں کی ماہیت اور تعداد اسی قسم کے دوسرے امور جو اس قسم کے مطالعہ سے سروکار رکھتے ہیں۔ اب میں فطری انداز سے شروع کرتا ہوں یعنی ابتدائی اصولوں کو پہلے لے کر۔

ایپک اور ٹریجک شاعری' کامیڈی بھی' غنائی شاعری اور زیادہ تر وہ موسیقی جو بانسری اور لائر کے لیے ترتیب دی جاتی ہے...... ان سب کے بارے میں عام الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ سب کی سب ''نقل'' یا ''نمائندگی'' کی صورتیں ہیں۔ مگر یہ ایک دوسرے سے تین باتوں میں مختلف ہیں یا تو یہ نمائندگی کے لیے مختلف ذرائع استعمال کرتی ہیں یا یہ مختلف چیزوں کی نمائندگی کرتی ہیں یا پھر ان کی نمائندگی کی بالکل ہی مختلف طریقوں سے کرتی ہیں۔

پہلا باب

شاعرانہ نقل کے ذرائع

کچھ فنکار یا تو نظریاتی علم سے یا پھر طویل مشق سے اشیاء کی شکل اوران کے رنگ کی نقل کی ''ادائیگی'' پر قدرت رکھتے ہیں۔ دوسرے فنکار یہی عمل آواز کے استعمال سے کرتے ہیں۔ جن فنون کا میں نے ابھی ذکر کیا ہے' ان میں نقل ......وزن' زبان اور موسیقی کے ذریعے پیدا کی جاتی ہے۔ خواہ ان کا استعمال الگ الگ ہو یا ساتھ ساتھ۔ اس طرح بانسری اور لائر کا فن صرف وزن اور موسیقی سے تعلق رکھتا ہے جیسا کہ اسی قسم کا کوئی دوسرا ساز مثلاً بین باجا۔ رقاص کی نقل کا ذریعہ صرف وزن ہے جسے موسیقی کی مدد کی بھی ضرورت نہیں ہے۔ کیونکہ وہ اپنی حرکات وسکنات کو اس طرح وزن سے ہم آہنگ کرتا ہے کہ ان سے وہ انسان کے کردار' جذبات اور حرکات کو ادا کر سکے۔

فن کی وہ صنف جو صرف زبان سے تعلق رکھتی ہے چاہے زبان نثر ہو یا نظم اور نظم خواہ مختلف بحروں کا مجموعہ ہو یا ایک خاص قسم کی بحر کا اب تک بے نام ہے۔ کیونکہ ہمارے پاس کوئی ایسا عام نام نہیں ہے جسے ہم سوفرون اور زنارکس کی نثری نقالی اور سقراط کے مکالموں یا ان تصانیف پر عائد کرسکیں جن میں مختلف بحریں استعمال کی گئی ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ عام لوگ شاعری کا تعین بحر سے کرتے ہیں اور اس طرح نوحہ خواں یا شاعر یا رزمیہ شاعری کے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ وہ انہیں شاعر اس لیے کہتے ہیں کہ یہ ''نقل'' پیش کرتے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ بحریں استعمال کرتے ہیں ۔کیونکہ وہ لوگ بھی شاعر ہی کہلاتے ہیں جو طبی اور سائنسی مضامین بھی نظم بند کرتے ہیں۔ تاہم ہومر اور ایمپی ڈوکلز کے کلام میں سوائے بحر کے کوئی چیز مشترک نہیں تھی۔ اور اس لیے اگر ایک کو شاعر کہنا درست ہے تو دوسرے کو شاعر سے زیادہ فطری

فلسفی کہنا درست ہو گا۔ اس طرح ایک ایسا مصنف جو اپنی "نقل" مختلف بحریں استعمال کر کے پیش کرتا ہے جیسے کائریمون نے "سنٹاور" میں کیا ہے تو اسے بھی شاعر ہی کہا جائے گا۔ یہ وہ امتیازات ہیں جو میں قائم کرنا چاہتا ہوں۔

پھر کچھ فنون ایسے بھی ہیں جو ان سب ذرائع یعنی وزن، موسیقی اور باقاعدہ بحروں کو جن کا ذکر میں نے اوپر کیا ہے استعمال میں لاتے ہیں۔ غنائی شاعری (جو بانسری اور لائر پر لگائی جاتی ہے) ٹریجیڈی اور کامیڈی ایسے ہی فنون ہیں۔ ان میں فرق ہے تو یہ ہے کہ غنائی اصناف ان تمام ذرائع کو ایک ساتھ استعمال کرتی ہیں جبکہ ٹریجیڈی اور کامیڈی ان کو الگ الگ یکے بعد دیگرے استعمال میں لاتی ہے۔

جہاں تک نمائندگی "نقل" کے ذرائع کا تعلق ہے یہی وہ امتیازات ہیں جو فنون کے درمیان پائے جاتے ہیں۔

دوسرا باب

شاعرانہ نقل کے عوامل

چونکہ ''نقل کرنے والے فنکار'' انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں اور یہ انسان لازماً یا تو ''نیک'' ہوتے ہیں یا ''بد'' ہوتے ہیں کیونکہ انسانوں میں اختلاف ان کی اخلاقی فطرت کی بنا پر ہے اور ان میں نیکی اور بدی کے رواج ہیں اس لیے کردار ہمیشہ ایک قسم یا دوسری قسم کے ذیل پر رکھے جاسکتے ہیں۔ لہٰذا ان انسانوں میں یا تو ہم سے بہتر یا ہم سے بدتر یا پھر اسی قسم کے لوگ جیسے ہم خود ہیں' پیش کیے جاتے ہیں اس طرح مصوروں میں پولی گنوٹس نے بہتر انسانوں کو پیش کیا ہے۔ پاؤسن نے بدتر انسانوں کو پیش کیا ہے جبکہ ڈائنوسیس نے انہیں ویسے ہی پیش کیا ہے جیسے وہ تھے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہر قسم کی ''نقل'' میں جن کا ذکر میں نے کیا ہے' اس قسم کا فرق اور اختلاف لازمی ہے اور اس طرح وہ قسمیں بھی ان اشیاء کے فرق کے مطابق جن کو وہ پیش کرتی ہیں مختلف ہوں گی۔ یہ تنوع رقص میں بھی ہوسکتا ہے اور بانسری اور لائر سے پیدا کی ہوئی موسیقی میں بھی ہوسکتا ہے۔ یہ اس فن میں بھی ہوسکتا ہے جس کی بنیاد زبان ہے چاہے وہ نثر ہو یا نظم جس میں موسیقی استعمال نہ کی گئی ہو۔ مثال کے طور پر ہومر بہتر قسم کے انسان سامنے لاتا ہے اور کلیوفون نارمل قسم کے عام انسان جب کہ تھاسوس کا ہیگمین جو پیروڈی کا پہلا مصنف ہے نیکوکاریس جو ''ڈیلیڈ'' کا مصنف ہے ان کو خراب حالت میں پیش کرتا ہے۔ یہی بات غنائی شاعری میں بھی ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر سائیکلوپس کو مختلف صورتوں میں پیش کیا جاسکتا ہے جیسا کہ ٹیموتھیس اور فیلوکسی نس نے کیا۔ یہی وہ فرق ہے جو کامیڈی اور ٹریجیڈی میں امتیاز پیدا کرتا ہے کیونکہ کامیڈی کا مقصد انسانوں کو اس سے بدتر دکھانا ہے جیسا کہ وہ آج کل ہیں اور ٹریجیڈی کا مقصد ان کو بہتر دکھانا ہے۔

تیسرا باب

شاعرانہ نقل کا طریقہ

اب ان فنون میں اختلاف کا تیسرا نکتہ رہ جاتا ہے یعنی وہ طریقہ جس سے ہم ہر قسم کے موضوع کو پیش کیا جا سکے۔ کیونکہ یہ ممکن ہے کہ ایک ہی ذریعہ (میڈیم) کو استعمال کرتے ہوئے ایک ہی موضوع کو طرح طرح پیش کیا جا سکے۔ یہ عمل جزوی طور پر بیان کے ذریعہ اور جزوی طور پر اپنے سے مختلف کردار فرض کر کے ہو سکتا ہے۔ جو ہومر کا طریقہ ہے۔ یا پھر بغیر کسی تبدیلی کے اپنی ہی بات کو پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے۔ یہ عمل کرداروں کو ڈرامائی طریقے پر عمل کرتے ہوئے پیش کرنے سے بھی ہو سکتا ہے۔

اس طرح جیسا کہ میں نے شروع میں بتایا یہ وہ تین عناصر ہیں جن سے نقل کرنے والے فنون مین فرق کیا جا سکتا ہے۔ یعنی ذرائع سے ان اشیاء سے جن کو پیش کیا گیا ہے اور ان کے ادا کرنے کے طریقے سے۔ لہٰذا ایک طرح سے سوفوکلیز کو بھی ہومر ہی کی طرح کا ایک ''نقال'' کہا جا سکتا ہے۔ کیونکہ دونوں نیک لوگوں کو پیش کرتے ہیں ایک اور معنی میں وہ ارسٹوفینز کی طرح ہے کیونکہ دونوں انسانوں کو عمل کرتے ہوئے پیش کرتے ہیں یعنی دونوں انسان کو کام کرنے والی حالت میں سامنے لاتے ہیں۔ اور کچھ لوگ کہتے ہیں کہ یہی وجہ ہے کہ ان کی تصانیف کو ڈراما کہا جاتا ہے۔ کیونکہ وہ انسان کو عمل کرتے ہوئے دکھاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈوریا والے کامیڈی اور ٹریجیڈی کی ایجاد کا سہرا اپنے سر باندھتے ہیں۔ کامیڈی کی ایجاد کا دعویٰ میگاریا والے کرتے ہیں۔ ان میں وہ لوگ بھی شامل ہیں جو یہاں یونان میں ہیں جن کا کہنا ہے کہ یہ صنف اس وقت وجود میں آئی جب ان کا ملک جمہوری ہو گیا اور وہ لوگ بھی جو سسلی میں ہیں کیونکہ شاعر اپنی کارمس جو چیونی ڈیس اور ماگنس سے بہت پہلے ہوا ہے' وہیں

سے آیا تھا۔ پیلو پونیس کے اکثر ڈورین (ڈوریا کے رہنے والے) ٹریجیڈی کے موجد ہونے کا دعویٰ بھی کرتے ہیں۔ وہ ان اصناف کے ناموں کو اپنے دعوے کی دلیل میں پیش کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ ایتھنز کے لوگ مضافات کے ناموں کو اپنے دعوے کے نام سے پکارتے ہیں اور وہ خود ان دیہاتوں کو ''کوموائے'' کہتے ہیں۔ اس لیے ''کامیڈین'' کا نام ''کموزائن'' (عیش وطرب یا ڈھول دھپا) کھیل کرنے سے نہیں نکلا بلکہ ''کوموائے'' میں تماشا دکھانے سے نکلا ہے۔ اور یہ وہ زمانہ تھا جب ان کے کھیل شہر میں نامقبول ہو چکے تھے (اور اسی وجہ سے وہ کھیل دکھانے گاؤں گاؤں میں جانے لگے تھے) مزید برآں ''کرنا'' کے لیے ان کے ہاں لفظ ''ڈران'' استعمال ہوتا ہے جبکہ ایتھنز والے ''کرنا'' کے لیے ''پراٹین'' کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔

چوتھا باب

شاعری کا مخرج اور اس کا ارتقاء

شاعری کی تخلیق عام طور پر دو اسباب کی بنا پر ہوتی ہے۔ یہ دونوں اسباب انسانی فطرت سے وابستہ ہیں۔ ''نقل'' کرنے کی جبلت میں ازل سے موجود ہے۔ وہ دوسری مخلوق سے اس لیے مختلف ہے کہ وہ ساری مخلوق میں سب سے زیادہ ''نقال'' ہے اور وہ اپنے ابتداء سبق نقل ہی کے ذریعہ سیکھتا ہے۔ پھر ہم سب میں نقل سے وجود میں آئے ہوئے کاموں سے لطف اندوز ہونے کی جبلت بھی موجود ہے۔ ہمارا تجربہ خود اس کا ثبوت ہے کیونکہ ہم ان چیزوں کی صحیح نقل سے بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جن کا دیکھنا ویسے ہمارے لیے تکلیف دہ ہے مثال کے طور پر اسفل ترین جانور اور لاشیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علم حاصل کرنا صرف فسلفیوں ہی کے لیے نہیں بلکہ دوسرے لوگوں کے لیے بھی خواہ ان کی صلاحیتیں کتنی ہی محدود کیوں نہ ہوں ایک بہت بڑی مسرت ہے۔ وہ ہم شکل اور مشابہہ چیزیں دیکھ کر اس لیے لطف اندوز ہوتے ہیں کیونکہ ایسا کرنے سے انہیں معلومات حاصل ہوتی ہیں (وہ عقل سے پہچانتے ہیں کہ کس چیز کی نقل کی گ ء ہے اور پھر دریافت کرتے ہیں کہ یہ فلاں چیز کی تصویر ہے) اگر اتفاق سے وہ چیز جو پیش کی گئی ہے ایسی ہے جسے پہلے نہیں دیکھا تھا تو ایسے میں اسے دیک کر احساس نقل سے مسرت حاصل نہیں ہو گی بلکہ اس کے عمل سے رنگ سے اور اسی قسم کے دوسرے اسباب سے۔

نقل کرنے کی جبلت ہمارے لیے اسی طرح فطری ہے جس طرح موسیقی اور وزن کا احساس۔ اور بحریں بھی واضح طور پر وزن ہی کے الگ الگ ٹکڑے ہیں۔ ان فطری اور جبلی رجحانات سے شروع ہو کر اور اپنی ابتدائی کوششوں سے رفتہ رفتہ ترقی کر

کے انسان نے آخر کار اپنی جدت اور برجستگی سے شاعری ایجاد کر لی۔

لیکن منفرد شاعروں کے مزاج کے لحاظ سے شاعری جلد ہی دو دھاروں میں تقسیم ہو گئی۔ زیادہ سنجیدہ شاعروں نے شائستہ اعمال اور اعلیٰ لوگوں کے کاموں کو پیش کیا جبکہ کم ذہن شاعروں نے ادنیٰ لوگوں کے بارے میں لکھا۔ اس طرح اول الذکر نے حمد اور قصیدے لکھے اور آخر الذکر نے ''طنزیے'' لکھے۔ ہمارے پاس ہومر سے پہلے کی اس قسم کی نظمیں موجود نہیں ہیں حالانکہ اس بات کا قوی امکان ہے کہ بہت سے شعراء نے ایسی نظمیں لکھی ہوں گی لیکن ہومر کے بعد سے اس قسم کی بہت سی مثالیں ملتی ہیں جیسے خود ہومر کی نظم ''ماء گائٹس'' اور اسی قسم کی دوسری نظمیں۔ ایسی ہی نظموں میں ''آئی امبک'' بحر استعمال ہوئی۔ کیونکہ یہ بحر اس مقصد کے لیے موزوں تھی۔ اسے آج سے ''آئی امبک'' کے نام ہی سے موسوم کیا جاتا ہے اسے آئی امبک اس لیے کہا جاتا ہے کہ اس بحر میں ایک دوسرے کے خلاف آئمبس یا طنزیے لکھے جاتے تھے۔

اسی طرح یہ رواج ہوا کہ ہمارے کچھ ابتدائی شاعر ''ہیرواک'' نظمیں اور کچھ آئی امبک نظمیں لکھنے لگے۔ لیکن جیسے ہومر سنجیدہ طرز میں سب سے بڑا شاعر تھا اور طرز کے کمال اور زندگی کو پیش کرنے کی ڈرامائی صفت میں یکتا تھا' ویسے ہی مضحک چیزوں کو ڈرامائی عنصر عطا کر کے اس نے پہلی بار ایک ایسی راہ دکھائی جو کامیڈی نے اختیار کر لی۔ اس کی نظم ''مارگائٹس'' ہماری کامیڈیوں سے وہی رشتہ رکھتی ہے جو اس کی ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' ٹریجیڈیوں سے رکھتی ہیں۔ جب ٹریجیڈی اور کامیڈی وجود میں آ گئیں تو جن لوگوں کا پیدائشی رجحان ایک قسم کی شاعری کی طرف تھا انہوں نے ''طنزیہ'' کے بجائے کامیڈیاں لکھیں اور جن کا رجحان دوسری طرف تھا انہوں نے ''ایپک'' کے بجائے ٹریجیڈیاں لکھیں۔ کیونکہ یہ دونوں نئی اصناف پچھلی اصناف کے مقابلہ میں زیادہ عظیم الشان اور زیادہ وقیع سمجھی گئیں۔

ابتدا میں ٹریجیڈی اور کامیڈی دونوں طبع زاد تھیں۔ ایک کی ابتدا ان لوگوں سے

ہوئی جو ''ڈتھرامب'' گاتے تھے اور دوسری کی ابتدا ان لوگوں سے ہوئی جو ''فیلک'' گیت گاتے تھے اور جو آج بھی ہمارے بہت سے شہروں میں ایک روایتی ادارہ کی طرح موجود ہیں رفتہ رفتہ ٹریجیڈی ترقی کرتی گئی۔ ہر نیا عنصر جو وجود میں آیا استعمال کے ساتھ بڑھتا گیا' یہاں تک کہ بہت سی تبدیلیوں کے بعد اس نے ایک فطری شکل اختیار کر لی جو مستقل ہوگئی۔ اسکیلیس پہلا شخص تھا جس نے ایکٹروں کی تعداد ایک کے بجائے دو کر دی۔ کورس کا حصہ کم کر دیا اور مکالمے کو اولیت عطا کی۔ سوفوکلیز نے تین ایکٹر پیش کیے اور منظر (سینری) کا اضافہ کیا۔ جہاں تک ٹریجیڈی کی عظمت اور شکوہ کا تعلق ہے تو یہ صفت کافی عرصے کے بعد پیدا ہوئی جبکہ سیٹرک ڈرامے کے طریقوں سے آگے بڑھتے ہوئے ٹریجیڈی نے ہلکے پلاٹ اور مضحک طرز کو ترک کر دیا اب اس کی بھی بحر ٹروکی ٹیٹرا میٹر کے بجائے آئی امبک ہوگئی پہلے شاعر ٹیٹرا میٹر اس کے لیے استعمال کرتے تھے کہ وہ سیٹرک شاعری کرتے تھے۔ جو رقص سے زیادہ قریب تھی لیکن جب مکالمہ استعمال میں آنے لگا تو اسی کے ساتھ قدرتی طور پر مناسب بحر بھی استعمال میں آنے لگی۔ کیونکہ آئی امبک بحر تمام بحروں میں سب سے زیادہ بات چیت کے قریب ہے۔ یہ اس بات سے بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہم ایک دوسرے کے ساتھ گفتگو کے دوران آئی امبک بحر میں جملے ادا کرنے لگتے ہیں برخلاف اسکے ہم شاذونادر ہی ہیکسا میٹر میں بات کرتے ہیں اور یہ اسی وقت ہوتا ہے جب ہم بات چیت کے عام لہجے سے الگ ہوتے ہیں۔ ایک اور تبدیلی واقعات اور ایکٹ کی تعداد میں اضافہ تھا۔ اب ہم اور دوسری تفصیلات کو چھوڑ کر آگے بڑھتے ہیں۔

پانچواں باب

کامیڈی کا آغاز: ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ

جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ کامیڈی میں خراب قسم کے لوگ پیش کیے جاتے ہیں۔ ان معنی میں خراب نہیں کہ وہ ہر قسم کی بدی میں پڑے ہوتے ہیں بلکہ ان معنی میں کہ مضحک ہونا بھی بدصورتی اور بدی کی ایک شکل ہے۔ کیونکہ مضحکہ خیزی ایک قسم کی غلطی یا بدصورتی ہے جو تکلیف دہ یا نقصان دہ نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر مسخرے کا مصنوعی چہرہ بے ڈول بے ہنگم اور بدوضع ضرور ہوتا ہے لیکن تکلیف نہیں پہنچاتا۔

اب ہمیں اتنا ضرور معلوم ہو گیا ہے کہ ٹریجیڈی کن مدارج کے ارتقاء کیا اور کن لوگوں نے اس کے ارتقاء میں حصہ لیا۔ کامیڈی کی ابتدائی تاریخ میں پردہ خفا میں ہے کیونکہ اس کی طرف کبھی سنجیدگی سے توجہ نہیں دی گئی۔ کہیں ایک عرصے کے بعد جا کر کامیڈی میں کورس شامل کیا گیا ہے۔ اس وقت تک کامیڈی میں والنٹرز ہی ایکٹر کا کام کرتے تھے۔ ان شاعروں نے آنے تک جنہوں نے اس میں کمال حاصل کیا ہے کامیڈی ایک مستقل ہیئت اختیار کر چکی تھی۔ یہ معلوم نہیں ہے کہ مصنوعی چہروں (ماسک) پرولوگ، ایکٹروں کی تعداد اور اس قسم کی دوسری چیزوں کا اضافہ کس نے کیا؟ سلیقہ اور صحت کے ساتھ تعمیر کیے ہوئے پلاٹ سسلی میں ایپی کامس اور فورمس نے شروع کیے۔ ایتھنز کے شاعروں میں کریٹس پہلا شخص تھا جس نے ہجو یہ طنز یہ ڈھنگ کو مسترد کیا اور عام قسم کے پلاٹ اور قصوں کو اختیار کیا۔

ایپک شاعری ٹریجیڈی سے اس طرح مماثل ہے کہ وہ بھی باوقار شاعری کے ذریعے سنجیدہ عمل پیش کرتی ہے۔ ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایپک ایک ہی بحر میں ہوتی ہے۔ اور اس کی شکل افسانوی ہوتی ہے۔ ایک اور فرق ان کی طوالت ہے۔

ٹریجیڈی جہاں تک ممکن ہو سورج کی ایک گردش کے واقعات کو سامنے لاتی ہے یا اس وقفے سے کچھ بڑھ جاتی ہے جبکہ ایپک میں عمل کے وقت کوئی قید نہیں ہوتی حالانکہ شروع شروع میں ٹریجیڈی اور ایپک اس معاملہ میں ایک تھیں ۔ ان کے اجزا میں کچھ ایسے ہیں جو دونوں قسموں میں مشترک ہیں اور کچھ محض ٹریجیڈی ہی سے مخصوص ہیں لہذا وہ شخص جو ٹریجیڈی کے سلسلے میں اچھائی یا برائی میں تمیز کر سکتا ہے وہ ایپک کے بارے میں رائے دے سکتا ہے ۔ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ایپک کے تمام عناصر ٹریجیڈی میں ملتے ہیں حالانکہ ٹریجیڈی کی تمام چیزیں ایپک میں نہیں ملتیں ۔

چھٹا باب

ٹریجیڈی کی تعریف

میں بعد میں ''نقل'' کی اس قسم کا ذکر کروں گا جس میں یکسا میٹر استعمال ہوتی ہے اور کامیڈی کے بارے میں بعد ہی میں بات کروں گا۔ فی الحال میں ٹریجیڈی سے بحث کرنا چاہتا ہوں اور میں جو کچھ کہہ چکا ہوں اس کی مدد سے ٹریجیڈی کی مخصوص صفات کی تعریف کروں گا۔

ٹریجیڈی ایک ایسے عمل کی نقل یا نمائندگی ہے جو سنجیدہ توجہ کے لائق ہو۔ وہ اپنی جگہ مکمل بھی ہو اور کچھ وسعت بھی رکھتی ہو۔ ایسی زبان میں ہو جو فنی صنائع سے معمور ہو اور ڈرامے کے مختلف حصوں کے مناسب ہو۔ یہ عمل کی شکل میں پیش کی گئی ہو اور افسانہ کی طرح بیان نہ کی گئی ہو۔ خوف اور ترس کے ذریعے ایسے جذبات کا تزکیہ بھی کرتی ہو۔ صنائع سے معمور زبان سے میرا مطلب ایسی زبان ہے جس میں وزن اور موسیقی یا گیت ہو۔ ڈرامے کے مختلف حصوں کے مناسب ہونے سے میرا مطلب یہ ہے کہ کچھ حصے محض نظم کے ذریعے پیش کیے جائیں اور دوسرے گیتوں کی مدد سے۔

کیونکہ نمائندگی (نقل) ان لوگوں کے ذریعہ پیش کی جاتی ہے جو اس عمل کو پیش کرتے ہیں اس لیے اولاً تماشا ٹریجیڈی کا لازمی حصہ ہے۔ ثانیاً اس میں گیت اور طرز ادا کا ہونا بھی ضروری ہے کیونکہ یہی نمائندگی کا ذریعہ ہیں۔ طرز ادا سے میرا مطلب مصرعوں کی ترتیب ہے۔ گیت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے معنی سے ہر شخص واقف ہے۔

ٹریجیڈی میں عمل ہی کی نقل ہوتی ہے اور یہ عمل ان لوگوں سے وجود میں آتا ہے جو خیالات اور کردار کی منفرد صفات کا اظہار کرتے ہیں اور ان ہی کے ذریعہ عمل کی صفت

کا تعین کرتے ہیں۔خیالات اور کردار عمل کے دو قدرتی اسباب ہیں اور ان ہی پر سب لوگوں کی کامیابی یا ناکامی کا انحصار ہے۔عمل (Action) کی نقل ہی ٹریجیڈی کا پلاٹ ہوتا ہے' کیونکہ واقعات کی منظم ترتیب سے ٹریجیڈی کا پلاٹ بنتا ہے۔ برخلاف اس کے کردار وہ ہے جو ہمیں عمل میں حصہ لینے والوں کی فطرت کی تعریف کرنے میں مدد دیتا ہے اور خیال وہ ہے جب وہ کسی بات کو ثابت کرتے ہیں یا کوئی رائے دیتے ہیں۔

اس لیے ٹریجیڈی کے چھ ضروری حصے ہوئے جو اس کی صفت کا تعین کرتے ہیں۔ یہ حصے پلاٹ کردار' زبان و بیان' خیال' تماشا اور گیت ہیں۔ان میں سے دو ان ذرائع سے تعلق رکھتے ہیں جن سے عمل ادا کیا جاتا ہے ایک ''ادائیگی'' کے ڈھنگ سے اور تین ادا ہونے والی اشیاء سے تعلق رکھتے ہیں ان سے آگے کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ یہ وہ ڈرامائی عناصر ہیں جو ہر ڈراما نگار نے استعمال کیے کیونکہ تمام ڈراموں میں تماشا کردار' پلاٹ' زبان' و بیان گیت اور خیال ملتے ہیں۔

ان عناصر میں سب سے اہم پلاٹ یعنی واقعات کی ترتیب ہے کیونکہ ٹریجیڈی انسانوں کی نقل نہیں ہے بلکہ عمل اور زندگی' خوشی اور غم کی نقل ہے اور خوشی اور غم عمل سے تعلق رکھتے ہیں۔زندگی کا مقصد ایک قسم کا عمل ہے صفت نہیں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جو کچھ ہیں اپنے کردار سے ہیں مگر اپنے عمل کی بنا پر وہ خوش یا ناخوش ہوتے ہیں۔ٹریجیڈیاں کردار کی اداکاری کے لیے نہیں لکھی جاتیں حالانکہ عمل کے لیے کردار ضروری ہے ۔ اس طرح واقعات اور پلاٹ ہی وہ مقصد ہیں جن سے ٹریجیڈی کو سروکار ہے اور جیسا کہ ہر معاملے میں ہوتا ہے مقصد ہی سب کچھ ہے۔علاوہ اس کے کوئی ٹریجیڈی عمل کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی' مگر بغیر کردار کے ہوسکتی ہے۔ فی الحقیقت آج کل کے ڈراما نگاروں کی ٹریجیڈیاں کردار نمایاں کرنے میں ناکام ہیں اور یہی بات پچھلے ادوار کے ڈراما نگاروں کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔اسی قسم کا تضاد زیوکسس اور پولی گنوٹس کے درمیان بحیثیت مصور دکھایا جاسکتا ہے۔پولی گنوٹس

اپنے کردار اچھی طرح پیش کرتا ہے جبکہ زیوکسس اپنی تقریروں میں ان سے بے نیاز ہے۔ پھر اگر کوئی ایسی تقاریر لکھے جن سے کردار سامنے آتا ہو اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی یہ عمدہ لکھی ہوئی ہوں تو ان سے ٹریجیڈی کا مخصوص اثر پیدا نہیں ہوگ۔ ایہ اثر ایسی ٹریجیڈی سے زیادہ بہتر طور پر قائم ہوگا جو ان عناصر کے استعمال میں کم یاب ہوں لیکن جس میں ایک پلاٹ ہو جو واقعات کا مرتب ڈھانچا پیش کرتا ہو ایک اور بات قابل توجہ یہ ہے کہ وہ دو ذریعے جو ٹریجیڈی میں اہم مقام رکھتے ہیں اور جو ہمارے جذبات پر اثر انداز ہوتے ہیں یعنی تنسیخ اور پہچان دراصل پلاٹ ہی کے حصے ہیں۔ ایک اور ثبوت یہ بھی ہے کہ مبتدی واقعات سے پلاٹ بنانے کی صلاحیت سے پہلے زبان کی صحت اور کردار نگاری میں کامیابی حاصل کرسکتا ہے۔ اور یہ بات ہم ماضی کے تمام ڈراما نگار شعرا کے بارے میں کہہ سکتے ہیں۔

لہٰذا پلاٹ ٹریجیڈی کا پہلا اور بنیادی جزو ہے۔ اس کی حیثیت ٹریجیڈی کی رگوں میں خون کی سی ہے۔ کردار کا درجہ اس کے بعد آتا ہے۔ یہی بات مصوری کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔ کیونکہ اگر ایک فنکار کینوس پر حسین ترین رنگ بے ترتیبی سے بکھیر دے تو ان سے وہ اثر پیدا نہیں ہوگا جیسا کہ ایک جانی پہچانی شکل سے جو سیاہ و سفید رنگ سے بنائی گئی ہو۔ ٹریجیڈی کسی عمل کو نمائندگی یا نقل ہے اور عمل ہی کی وجہ سے اشخاص کی بھی نمائندگی کرتی ہے۔

ٹریجیڈی کی تیسری صفت ''خیال'' ہے۔ یہ ایسی بات کہنے کی قابلیت ہے جو کسی خاص موقع کے لیے ممکن اور موزوں ہو۔ یہ ڈرامے کی تقریروں کا وہ جزو ہے جو فن سیاست اور خطیبانہ زبان سے تعلق رکھتا ہے۔ قدیم ڈراما نگار اپنے کرداروں کی زبان سے سیاست دانوں کی طرح باتیں کہلواتے تھے۔ جب کہ آج کل ان کی زبان سے مقرروں کی طرح باتیں کراتے ہیں۔ کردار وہ ہے جو ذاتی پسند کا اظہار کرتا ہے۔ اس قسم کی چیزیں ج کو کوئی پسند یا ناپسند کرتا ہے جبکہ وہ واضح نہیں ہوتیں اس لیے ان تقاریر

سے جن میں بولنے والا طرف داری اور نفرت کا اظہار نہیں کرتا، کردار کا اظہار نہیں ہوتا۔ برخلاف اس کے خیال ان تقریروں میں سامنے آتا ہے جن میں کوئی چیز صحیح یا غلط بتائی جاتی ہے۔ یا جہاں کسی عام رائے کا اظہار کیا جاتا ہے۔

چوتھا مقام تقاریر کے زبان و بیان کا ہے۔ زبان سے میرا مطلب جیسا کہ میں نے پہلے بھی بتا چکا ہوں الفاظ کا معنی خیز استعمال ہے اور یہ نظم اور نثر دونوں میں برابر کا اثر رکھتا ہے۔

باقی عناصر میں موسیقی سب سے اہم چیز ہے جو ڈراما میں تفریح بخش اضافے کا درجہ رکھتی ہے تماشا اور سٹیج کی آرائش بھی دلکش ہوتی ہے۔ لیکن ان کا ڈراما نگار کے فن یا فن شاعری سے بہت ہی کم تعلق ہے کیونکہ ٹریجیڈی کا زور تماشے اور ایکٹر سے بالاتر نہیں ہوتا اور تماشے کے اثر کا تعلق ڈراما نگار سے زیادہ سٹیج کے منتظم سے ہوتا ہے۔

ساتواں باب

پلاٹ کی وسعت

اب جب کہ یہ تمام تعریفیں مکمل ہو گئیں میں واقعات کی ترتیب سے بحث کروں گا۔ کیونکہ ٹریجیڈی میں یہ سب سے اہم چیز ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ٹریجیڈی ایک عمل کی نقل ہے جو مکمل و متحد ہوتی ہے اور ایک خاص وسعت رکھتی ہے۔ کیونکہ ایک چیز متحد و مکمل تو ہو سکتی ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس میں وسعت بھی ہو۔ ایک مکمل اتحاد یا اکائی وہ چیز ہے جس میں ابتدا' وسط اور خاتمہ ہو۔ ''ابتدا'' وہ ہے جو لازمی طور پر کسی دوسری چیز کے بعد نہیں آتی حالانکہ کوئی اور چیز بھی موجود ہوتی ہے یا اس کے بعد آتی ہے۔ برخلاف اس کے ''خاتمہ'' وہ ہے جو ضروری یا عام نتیجہ کے طور پر کسی چیز کے بعد آتا ہے۔ اور اس کے بعد اور کچھ نہیں آتا۔ ''وسط'' وہ ہے جو کسی چیز کے بعد آتا ہے اور اس کے بعد بھی کوئی چیز آتی ہے۔ اس لے اچھی تعمیر کیے ہوئے پلاٹ کی ابتدا اور اس کا خاتمہ الل ٹپ طریقے سے نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس شکل کے مطابق ہونا چاہیے جس کا میں نے اظہار کیا ہے۔

پھر جو چیز خوبصورت ہوتی ہے خواہ وہ ایک چیز ہو یا ایک ایسی چیز ہو جو مختلف حصوں سے بنی ہو لازمی طور پر نہ صرف مناسب طریقے سے مرتب کی گئی ہو بلکہ ساتھ ساتھ ایک مناسب وسعت بھی رکھتی ہو کیونکہ خوبصورتی اور حسن' وسعت اور ترتیب سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک بہت ہی چھوٹی مخلوق اس کے لیے حسین نہیں ہو گی کیونکہ اسے دیکھ لینے میں زیادہ دیر نہیں لگے گی اور اس کا تاثر جلد ہی بگڑ جائے گا۔ اسی طرح نہ کوئی بہت بڑی چیز ہی حسین ہو گی کیونکہ اس کو ایک نگاہ میں دیکھنا ممکن نہ ہو گا' اس لیے اس کے اتحاد اور وسعت کا اثر دیکھنے والے پر نہ پڑے گا مثال کے طور پر کوئی

ہزار میل لمبا جانور۔

جیسے ایک زندہ جانور اور زندہ چیز میں جو مختلف حصوں سے مل کر بنی ہو ایک مناسب وسعت کا ہونا ضروری ہے تا کہ وہ نظر میں سما سکے۔ اسی طرح پلاٹ میں بھی ایک مناسب پھیلاؤ ہونا چاہیے تا کہ وہ حافظے میں محفوظ ہو سکے۔ لمبائی کی وہ حد جو اسٹیج پر تماشا دکھانے کے لیے ضروری ہے' ڈرامائی فن سے کوئی تعلق نہیں رکھتی' کیونکہ اگر ایک ڈرامائی مقابلے میں سو ٹریجیڈیاں شامل ہوں' تو وہ گھڑی کے حساب سے دکھائی جائیں گی' جیسا کہ پہلے زمانے میں ہوتا تھا۔ ''عمل'' کی مخصوص صفت کے لحاظ سے حد قائم ہوتی ہے۔ اس کے مطابق قصہ جتنا لمبا ہوگا اتنا ہی خوبصورت ہوگا مگر شرط یہ ہے کہ وہ واضح اور غیر مبہم ہو۔ اس کی ایک سیدھی سادی سی تصریح یہ ہے کہ ٹریجیڈی اتنی لمبی ہو کہ جس میں ضرورت یا قیاس کے مطابق اتنی تبدیلی سما سکے کہ پریشانی سے خوشی یا خوشی سے پریشانی کا اظہار مناسب طریقہ پر کیا جا سکے۔

آٹھواں باب

پلاٹ کا اتحاد

جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ایک پلاٹ کو صرف اس لیے متحد نہیں کیا جا سکتا کیونکہ وہ ایک آدمی کے بارے میں ہے۔ ایک شخص پر بہت سی لاتعداد حالتیں گزریں لیکن ضروری نہیں ہے کہ ان سب حالتوں کو اتحاد کے رشتے میں پرویا جا سکے۔ اسی طرح ایک شخص مختلف عوامل سے گزرے لیکن ضروری نہیں ہے کہ پھر بھی کوئی ایک متحد عمل پیدا ہو سکے۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ شاعر غلط راستے پر تھے جنہوں نے ''ہیراکلیڈ'' یا ''تھیسیڈ'' یا اسی قسم کی دوسری نظمیں اس یقین کے ساتھ لکھیں کہ ہیرا کلس چونکہ ایک شخص ہے' اس لیے اس کے قصے میں وحدت ہونا ضروری ہے۔ ہومر جو اس سلسلے میں بھی غیر معمولی فنکار ہے اپنے فن یا جبلت کی وجہ سے جانتا تھا کہ کس چیز کی ضرورت ہے اور کس چیز کی نہیں۔ ''اوڈیسی'' میں اس نے وہ ہر چیز بیان نہیں کی جو اوڈیسس کے متعلق تھی مثلاً یہ کہ وہ پارناسس کی پہاڑی پر زخمی ہو گیا تھا یا یہ کہ وہ جنگ کے موقع پر بے ہوش ہو گیا تھا' کیونکہ نہ تو یہ ضروری تھا اور نہ قرین قیاس کہ یہ واقعات ایک دوسرے سے مختلف ہوں۔ برخلاف اس کے اس نے ''اوڈیسی'' کی تعمیر ایک واحد عمل پر کی جس کا ذکر میں کر چکا ہوں۔ یہی اس نے ''ایلیڈ'' میں بھی کیا۔ جس طرح جیسا کہ دوسرے نقل کرنے والے فنون میں ہوتا ہے۔ ہر انفرادی نقل ایک واحد شے کی نقل ہوتی ہے اسی طرح ایک ڈرامے کا پلاٹ بھی ہوتا ہے۔ جو ایک عمل کی نقل پیش کرتا ہے۔ پلاٹ کو ایک مکمل وحدت کا مظہر ہونا چاہیے۔ اس کے مختلف واقعات کی ترتیب ایسی ہونی چاہیے کہ اگر ان میں سے اگر کسی کو ایک ذرا ہٹا کر دوسری جگہ رکھ دیا جائے یا خارج کر دیا جائے تو وحدت کا اثر بری طرح خراب ہو جائے۔ کیونکہ اگر کسی چیز کی موجودگی یا عدم موجودگی میں سے کوئی خاص فرق نہیں پڑ رہا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس مکمل چیز کا اصلی اور ضروری حصہ نہیں ہے۔

نواں باب

شاعرانہ صداقت اور تاریخی صداقت

جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے ہ شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقع جوں کا توں بیان کردے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں یعنی جو ان حالات میں ہو سکتی تھیں ۔ کیونکہ ان حالات میں یا تو ان کا ہونا ضروری ہے یا وہ قرین قیاس ہیں ۔شاعر اور مورخ میں یہ فرق نہیں ۃ ے کہ ایک نظم میں لکھتا ہے اور دوسرا نثر میں۔ہیروڈوٹس کی تصنیف کو نظم کہا جا سکتا ہے۔ اور ایسا کرنے پر بھی وہ تاریخ ہی رہے گی۔فرق یہ ہے کہ تاریخ اس چیز کو بیان کرتی ہے جو ہو چکی ہے جبکہ شاعری اس قسم کی چیزوں کو سامنے لاتی ہے جو ہو سکتی ہیں۔اس وجہ سے شاعری بمقابلہ تاریخ کے زیادہ فلسفیانہ اور زیادہ توجہ کے قابل ہے ۔شاعری آفاقی صداقتوں سے سروکار رکھتی ہے جبکہ تاریخ مخصوص واقعات سے سروکار رکھتی ہے۔

آفاقی صداقتوں سے میرا مطلب اس قسم کی چیزوں سے ہے جنہیں خاص قسم کے اشخاص شاید یا پھر لازمی طور پر ایک خاص حالت میں کہیں گے یا کریں گے ۔اور یہی شاعری کا مقصد ہے حالانکہ میں اپنے کرداروں کو انفرادی ناموں سے موسوم کردیا ہے۔مورخ کے مخصوص واقعات مثلاً ایسے ہوتے ہیں جیسے السی بیاڈیس نے کیا یا جو کچھ اس پر گزرے ۔اب یہ امتیاز جہاں تک کامیڈی کا تعلق ہے صاف ہو جاتا ہے کیونکہ کامک (Comic) شاعر اپنے پلاٹ قرین قیاس واقعات سے بناتے ہیں اور پھر ان میں کسی بھی ایسے ناموں کا اضافہ کردیتے ہیں جو ان کے ذہن میں آتے ہیں ۔ یہ لوگ آئی ایمبک شاعروں کی طرح مخصوص لوگوں کے بارے میں نہیں

لکھتے۔ برخلاف اس کے ٹریجیڈی میں مصنف حقیقی لوگوں کے نام برقرار رکھتے ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ جو چیز ممکن ہے وہ قابل یقین بھی ہوتی ہے۔ جبکہ ہمیں کسی ایسی چیز کے امکان کا یقین نہیں ہوتا جو واقع نہیں ہوئی ہے۔ جو بات ہو چکی ہے وہ بالکل ممکن معلوم ہوتی ہے کیونکہ اگر وہ ممکن ہوتی تو وہ ہوئی بھی نہ ہوتی۔ پھر ٹریجیڈی میں بھی صرف ایک یا دو نام مشہور لوگوں کے ہوتے ہیں اور باقی نام فرضی یا افسانوی ہوتے ہیں۔ اور حقیقت میں کچھ ایسی تبدیلیاں بھی ہیں جن میں کوئی چیز بھی جانی پہچانی نہیں ہوتی مثلاً اگاتھون کی اینتھیوس جس میں واقعات اور نام دونوں فرضی ہیں اور یہ ڈراما اس کے باوجود پسند کیا جاتا ہے۔ اس لیے یہ ضروری نہیں ہے کہ صرف ان روایتی قصوں ہی کو ٹریجیڈیوں کا موضوع قرار دیا جائے۔ جو اس وقت ہماری ٹریجیڈیوں میں استعمال ہو رہے ہیں۔ اصل میں ایسا کرنا حماقت ہوگا کیونکہ معروف اور جانے پہچانے قصے بھی کچھ ہی لوگوں کو معلوم ہیں، مگر وہ سب کو پسند آتے ہیں۔

جو کچھ میں نے کہا اس سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ شاعر کو شعر بنانے والے سے زیادہ پلاٹ کا بنانے والا ہونا چاہیے، کیونکہ وہ اپنی نمائندگی یا نقل کی وجہ سے شاعر ہوتا ہے اور جس چیز کی وہ نمائندگی کرتا ہے وہ ''عمل'' ہوتا ہے۔ اور اگر وہ ان دونوں چیزوں کے بارے میں لکھتا ہے تو حقیقت میں ہو چکی ہیں تو اس بات سے وہ کم درجہ کا شاعر نہیں ہو جاتا کیونکہ جو چیزیں ہو چکی ہیں ان کو امکان اور قیاس کے قانون کے مطابق لانے میں کوئی چیز مانع نہیں ہے۔ اس لیے وہ ان کی بابت لکھتے ہوئے بھی شاعر ہی رہے گا۔

سادے پلاٹ اور ''عمل'' میں سب سے خراب وہ ہوتے ہیں جو قصہ در قصہ چلتے ہیں۔ قصہ در قصہ پلاٹ سے میرا مطلب ایسے پلاٹوں سے ہے جن میں نہ واقعات کی ترتیب قرین قیاس ہوتی ہے اور نہ اسے ضروری سمجھا جاتا ہے۔ ایسے ڈرامے خراب شاعر لکھتے ہیں کیونکہ اس سے بہت لکھنے کی ان میں صلاحیت نہیں ہے اور اچھے شاعر

ایکٹروں کی سہولت کے لیے ایسے ڈرامے لکھنے پر مجبور ہیں۔ ڈرامائی مقابلے کے لیے لکھنے میں وہ پلاٹ کو اکثر قیاس کی حدوں سے دور لے جاتے ہیں اور اس طرح واقعات کے تسلسل کو توڑ دیتے ہیں۔

بہر حال ٹریجیڈی صرف ایک مکمل عمل ہی کی نمائندگی (نقل) نہیں ہے بلکہ ایسے واقعات کی بھی جو خوف اور ترس کے جذبات پیدا کرتے ہیں۔ یہ اثر اس وقت اور گہرا ہو جاتا ہے جب کہ واقعات غیر متوقع طور پر منطقی تسلسل کے ساتھ پیش آتے ہیں۔ کیونکہ میکانکی یا اتفاقی طریقے پر پیش کرنے کے مقابلے میں اس طور پر وہ زیادہ قابل توجہ ہوں گے۔ دراصل اتفاقی واقعات بھی اسی وقت قابل توجہ معلوم ہوتے ہیں جب وہ کسی منصوبے کے تحت ظہور میں آئے ہوں مثال کے طور پر جب آرگوس میں میٹیز کا بت (جب کہ عام لوگ ایک رسم ادا کر رہے ہیں) اسی شخص پر گر پڑتا ہے جس نے میٹیز کو قتل کیا تھا۔ اس قسم کے واقعات اتفاقی معلوم ہوت ہیں۔ اس لیے اس قسم کے پلاٹ لازمی طور پر دوسرے قسم کے پلاٹوں سے بہتر معلوم ہوتے ہیں۔

دسواں باب

سادے اور پیچیدہ پلاٹ

کچھ پلاٹ سادہ اور کچھ پیچیدہ ہوتے ہیں اس کا ظاہری سبب یہ ہے کہ وہ عمل (Action) جن کا اظہار کرتے ہیں ایک قسم یا دوسری قسم سے تعلق رکھتے ہیں۔ سادہ عمل سے میرا مطلب ایسا عمل ہے جو ان معنی میں متحد اور مسلسل ہو جس کی تعریف میں پہلے کر چکا ہوں اور جس میں قسمت کی تبدیلی بغیر کسی الٹ پھیر یا انکشاف کے پیدا ہو۔ پیچیدہ عمل وہ ہے جس میں تبدیلی تنسیخ یا انکشاف یا دونوں ذریعہ سے وجود میں آئی ہو۔ ان چیزوں کا ارتقاء پلاٹ کی ترتیب کے ساتھ اس حد تک ہونا چاہیے کہ وہ ان واقعات کا جو گزر چکے ہیں یقینی اور قرین قیاس نتیجہ معلوم ہوں۔ کیونکہ اس چیز میں جو کسی چیز کے نتیجے کے طور پر ظہور میں آتی ہے اور اس چیز میں جو اس کے بعد ظہور میں آتی ہے بڑا فرق ہے۔

گیارھواں باب

تنبیخ، انکشاف اور مصیبت

جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے کہ تنبیخ ایک حالت سے بالکل ایسی متضاد حالت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے جو قیاس اور ضرورت کے مطابق ہو۔ مثال کے طور پر ''اوڈی پس'' میں وہ پیغمبر، جو اوڈی پس کو تسکین دینے اور اس کی ماں کے سلسلے میں خوف سے نجات دلانے آیا ہے، یہ بتا کر کہ وہ کون ہے ایک الٹا اثر پیدا کرتا ہے۔ ''لن سی یس'' میں لن سی یس پھانسی کے لیے لایا جاتا ہے۔ اس کے پیچھے پیچھے ڈانا یس ہے جو اسے پھانسی دے گا اور جب ان واقعات کی بنا پر جو پہلے گزر چکے ہیں لن سی ایس بچ جاتا ہے تو ڈانا یس موت کے گھاٹ اتار دیا جاتا ہے۔

جیسا کہ اس لفظ کے معنی سے ظاہر ہے ''انکشاف'' ناواقفیت سے واقفیت میں تبدیل ہو جانے کا نام ہے اور نتیجہ کے طور پر ہم میں ان لوگوں سے خوش قسمت یا بد قسمت کہلائے جانے والے ہیں محبت یا نفرت کو بیدار کرتا ہے۔ انکشاف کی موثر ترین شکل وہ ہے جو تنبیخ کے ساتھ وجود میں آئے جیسے ہمیں اوڈی پس میں نظر آتی ہے۔ انکشاف کی یقیناً دوسری قسمیں بھی ہیں کیونکہ جو کچھ میں نے بتایا وہ بے جان ارو معمولی اشیاء کے ذریعہ بھی ہو سکتا ہے۔ اور پھر یہ انکشاف بھی ہو سکتا ہے کہ آیا کسی شخص نے کچھ کیا بھی ہے یا نہیں۔ لیکن انکشاف کی وہ شکل جو ڈرامے کے پلاٹ اور عمل سے گہرا تعلق رکھتی ہے وہ ہے جس کا میں نے اوپر بیان کیا ہے، کیونکہ ایسا انکشاف جو ''تنبیخ'' کے ساتھ ہو اپنے اندر خوف یا ترس کے جذبات رکھتا ہے اور یہی وہ عوامل ہیں، جو میری تعریف کے مطابق ٹریجیڈی کو سامنے لاتے ہیں اور اسی قسم کے اتحاد اور میل سے اچھے یا برے ''خاتمے'' تک پہنچنا ممکن ہے۔

کیونکہ انکشاف میں افراد کا ہونا ضروری ہے تو یا سے میں یہ ممکن ہے کہ صرف ایک آدمی کی حیثیت دوسرے کو معلوم ہو اور دوسرے کی پہلے ہی سے معلوم ہو۔ کبھی کبھی دونوں کا قدرتی طور پر ایک دوسرے کو پہچان جانا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جب ایفی جینیا کا وجود اور کسٹس کو ایک خط کے ذریعہ سے معلوم ہوتا ہے تو ایک اور انکشاف ضروری ہو جاتا ہے جس سے ایفی جینیا اسے پہچان لے۔

پلاٹ کے دو عناصر یعنی تنسیخ اور انکشاف ایسے ہی واقعات پر مبنی ہوتے ہیں تیسرا عنصر مصیبت یا دکھ ہے۔ ان تین میں تنسیخ اور انکشاف کی تعریف پہلے ہو چکی ہے۔ مصیبت برباد کرنے یا تکلیف دینے والا عمل ہے جیسا کہ موت جو واضح طور پر سامنے لائی گئی ہو یا پھر انتہائی دکھ، زخمی ہونا اور اسی طرح کی چیزیں۔

بارھواں باب

ٹریجیڈی کے خاص حصے

میں پہلے ان مختلف عناصر کا ذکر کر چکا ہوں جو ٹریجیڈی کے خاص حصے ہیں۔ یہ کام جن مختلف حصوں میں تقسیم ہوتا ہے حسب ذیل ہیں پرولوگ' اپی سوڈ' ایکسوڈ اور کورس گیت۔ آخر الذکر کے دو حصے ہیں پیروڈ اور اسٹاسیمون' یہ سب ٹریجیڈیوں میں مشترک ہوتے ہیں۔ ایکٹروں کے گیت اور ''کومائے'' صرف کچھ ہی ٹریجیڈیوں کی خصوصیت ہیں۔

پرولوگ ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو پیروڈ یا کورس سے پہلے آتا ہے۔ اپی سوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصہ کا مکمل جزو ہے جو مکمل کورس کے گیت کے درمیان آتا ہے۔ ایکسوڈ ایک ٹریجیڈی کے اس حصے کا مکمل جزو ہے جس کے بعد کوئی کورس گیت نہیں آتا۔ کورس کے حصے میں پیروڈ کورس کے پہلے کی مکمل تقریر کو کہتے ہیں۔ اور اسٹاسیمون وہ کورس گیت ہے جسے گانے والے (کورس) بغیر بحروں کے التزام کے گاتے ہیں۔ ''کوموس'' ایک ایسے نوحے کو کہتے ہیں جس میں کورس اور ایکٹر دونوں حصہ لیتے ہیں۔

یہ وہ الگ الگ حصے ہیں جن میں ٹریجیڈی کو تقسیم کیا جاتا ہے۔ شروع میں میں نے ان عناصر کا ذکر کیا تھا جن سے یہ بنتے ہیں۔

تیرھواں باب

ٹریجک عمل

جو کچھ میں کہہ چکا ہوں اس کو آگے بڑھاتے ہوئے مجھے یہ بتانا چاہیے کہ پلاٹ کی تعمیر میں کن کن چیزوں پر نظر رکھنی چاہیے۔ اور کن کن چیزوں سے احتراز کرنا چاہیے اور ''ٹریجک اثر'' کے مخارج کیا ہیں؟

ہم نے دیکھا کہ بہترین ''ٹریجیڈی کا ڈھانچا سادہ نہیں بلکہ پیچیدہ ہونا چاہیے اور اس میں ایسے عوامل پیش کیے جانے چاہئیں جو خوف اور ترس کے جذبات کو ابھاریں۔ کیونکہ یہ اس قسم کی پیش کش کا مخصوص منصب ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ اولاً تو ٹریجیڈی میں اچھے لوگوں کو خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہونے نہ دکھایا جائے کیونکہ اس سے خوف اور ترس کے جذبات پیدا نہیں ہوتے بلکہ نفرت پیدا ہوتی ہے۔ اور نہ برے لوگوں کو بدحالی سے خوش حالی کی حالت میں آتے ہوئے دکھایا جائے۔ یہ انتہائی غیر المیہ پلاٹ ہوں گے کیونکہ ان پلاٹوں سے ٹریجیڈی کا کوئی بھی لوازمہ پورا نہ ہوگا یہ عمل نہ صرف ہماری انسان پرستی کو ناگوار گزرے گا بلکہ ہم میں خوف اور ترس کے جذبات بھی پیدا نہ کرے گا۔ یہی نہیں بلکہ ایک بالکل ناکارہ آدمی کو بھی خوشحالی سے بدحالی میں مبتلا ہوتے نہ دکھایا جائے۔ ایسی صورت حال ہماری انسان پرستی کو متاثر تو ضرور کرے گی مگر خوف اور ترس کے جذبات نہیں ابھارے گی۔ کیونکہ ہمارے اندر ترس کے جذبات بے جا بدقسمتی سے جاگتے ہیں اور خوف کے جذبات ایک ایسے شخص کی بدقسمتی سے پیدا ہوتے ہیں جو ہم جیسا ہو۔ ترس بے جا قسمت کے لیے اور خوف ہمارے جیسے آدمی کے لیے۔ اس لیے اس حالت میں نہ کوئی بات ترسناک ہوگی اور نہ ''خوف انگیز''۔

اب ان دونوں حالتوں کے درمیان کی حالت رہ جاتی ہے۔ یہ اس قسم کے آدمی کو پیش کرنے سے پیدا ہوگی جو نہ اپنی نیکی اور انصاف کی وجہ سے ممتاز ہو اور جس کا پریشانیوں میں پڑنا بدی یا بدکاری کی وجہ سے نہ ہو بلکہ کسی غلطی کی وجہ سے ہو۔ یہ ایسا آدمی ہو جو خوشحال ہو اور بڑی شہرت و عزت کا مالک ہو، جیسے اوڈی سس اور تھی ایس ٹیس اور ان جیسے خاندانوں کے دوسرے لوگ۔

اب یقین کے ساتھ کہا جا سکتا ہے کہ ایک اچھی طرح سوچے سمجھے ہوئے پلاٹ میں ''واحد'' دلچسپی ہونی چاہیے۔ دوہری دلچسپی نہیں جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے ہ قسمت کی تبدیلی پریشانی سے خوشحالی کی طرف نہیں بلکہ متضاد سمت میں ہوگی یعنی خوشحالی سے پریشانی کی طرف اور یہ عمل بدکاری کی وجہ سے نہیں بلکہ کسی بڑی غلطی کی وجہ سے ہوگا جو ایسے آدمی سے سرزد ہوئی جس کا ذکر میں کر چکا ہوں یا پھر اس سے بہتر آدمی سے سرزد ہوئی ہو لیکن کسی صورت میں بھی ان سے کمتر آدمی سے نہیں۔ یہ بات موجودہ رواج سے بھی ثابت ہے۔ کیونکہ اگلے وقتوں کے شاعر' جو قصہ بھی ان کے ہاتھ لگ جاتا' اسے موضوع بنا لیتے مگر آج کل بہترین ٹریجیڈیاں کچھ مخصوص خاندانوں کے بارے میں ہی لکھی جاتی ہیں مثال کے طور پر السیمیون کا خاندان اور اوڈی پس اور ریس ٹس اور میلی گر اور تھی ایس ٹیس اور ٹیلی فن وغیرہ کے خاندان' جن کی قسمت میں دکھ اٹھانا اور خوفناک تجربے حاصل کرنا لکھا ہے۔

تکنیک کے نقطہ نظر سے بہترین ٹریجیڈیاں یوں ہی تعمیر ہوتی ہیں۔ اس لیے وہ نقاط غلط راستے پر ہیں جو یوری پیڈیس کی ٹریجیڈیوں میں اس طریقہ کار پر اعتراض کرتے ہیں اور یہ شکایت کرتے ہیں کہ اس کی اکثر ٹریجیڈیاں ''بدبختی'' پر ختم ہوتی ہیں کیونکہ جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں ٹریجیڈی کا یہی صحیح انجام ہے۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ اسٹیج یا ڈرامائی مقابلوں میں اس قسم کے ڈرامے' جب کہ وہ مناسب طریقے سے پیش کیے جائیں سب سے زیادہ المیہ اثر رکھتے ہیں اور یوری پیڈیس

حالانکہ وہ دوسرے امور میں غلطی پر ہے۔ ہمارے ڈرامانگار شاعروں میں سب سے زیادہ المیہ اثر قائم کرنے میں کامیاب ہے۔

دوسرے قسم کی تعمیر جس کو کچھ نقاد پہلے درجے پر رکھتے ہیں وہ ہے جس میں اوڈیسی کی طرح دوہرا پلاٹ ہوتا ہے اور نیک اور بد کردار کا انجام متضاد سمت میں پیش کرتی ہے۔ یہ انجام ناظرین کی کمزور قوت فیصلہ کی وجہ سے بہترین سمجھا جاتا ہے۔ اور شاعر اپنے ناظرین کے مذاق کو آسودہ کرنے کے لیے ایسا کرتے ہیں۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ ٹریجیڈی کا مناسب اثر نہیں ہے۔ یہ کامیڈی کا صحیح اثر ہے جس میں وہ لوگ جو اصل قصہ میں زبردست دشمن ہوتے ہیں جیسے اوریسٹس اور یگ تھس آ کر میں ایک دوسرے کے دوست ہو جاتے ہیں اور کوئی کسی کو نہیں مارتا۔

چودھواں باب

خوف اور ترس

خوف اور ترس کے جذبات کو تماشے کے ذریعے ابھارا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ جذبات عمل کی تعمیر سے بھی پیدا ہوتے ہیں۔ یہ زیادہ بہتر طریقہ اور بہت ڈرامانگار شاعر کی نمایاں صفت ہے کیونکہ پلاٹ کی ترتیب اس طرح سے ہونی چاہیے کہ اسے بغیر اسٹیج پر دیکھے ہوئے بھی، محض سن کر، کوئی شخص صرف واقعات کی بنا پر خوف اور ترس کے عالم میں آجائے جیسا کہ ہر اس شخص کو احساس ہوگا کہ جس نے اوڈیپس کا قصہ سنا ہے۔ اسٹیج کے تماشے سے یہ اثر پیدا کرنا کم درجے کا فن ہے اور اس اثر کو پیدا کرنے کے لیے پروڈیوسر کی ضرورت پڑتی ہے۔ وہ لوگ تماشے کے ذریعے خوف کا اثر نہیں بلکہ غیر معمولی چیز دکھانا چاہتے ہیں ان کو ٹریجیڈی سے کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ کیونکہ ٹریجیڈی سے ہر قسم کی دلچسپی کا مطالعہ کیا نہیں جا سکتا بلکہ اسی قسم کی دلچسپی جو اس کے لیے موزوں و مناسب ہے۔ اور کیونکہ ڈرامانگار اپنی نقل یا نمائندگی کے ذریعہ ہی ایسی المیہ دلچسپی پیدا کرتا ہے جو خوف اور ترس سے تعلق رکھتی ہے، اس لیے یہ بات واضح ہے ک یہ اثر پلاٹ کے واقعات ہی سے وابستہ ہے۔

اب ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ کس قسم کے واقعات خوف انگیز اور ''ترسناک'' کہے جا سکتے ہیں۔ وہ واقعات اس زمرے میں آتے ہیں یقیناً ایسے لوگوں سے متعلق ہوں گے جو یا تو ایک دوسرے کے دوست ہوں یا دشمن ہوں یا کچھ نہ ہوں۔ اب اگر ایک شخص اپنے دشمن کو نقصان پہنچاتا ہے تو اس کے ارادے یا عمل میں کوئی چیز ترسناک نہیں ہوگی سوائے اس کے کہ اس عمل سے پریشانی پیدا ہوگی اور نہ یہ ترسناکی اس وقت پیدا ہوگی اگر وہ ایک دوسرے سے بے تعلق ہیں۔ لیکن جب یہ پریشانی یا تکلیف ان

لوگوں سے پیدا ہوگی اگر ہو جو دوست احباب یا عزیز ہیں مثلاً بھائی بھائی کو مار ڈالے۔ بیٹا باپ کو، ماں بیٹے کو، بیٹا ماں کو یا اسی قسم کی کوئی اور حرکت یا کوئی اور عمل تب وہ حالت پیدا ہوگی جس سے ہمارا مقصد پورا ہوتا ہے۔اس لیے یہی کافی نہیں ہے کہ پرانے قصوں کا ادلا بدلا جائے۔مثال کے طور پر کلیٹی مینسٹر کا اوریسٹس کے ہاتھوں اور اریفائل کا السمیئون کے ہاتھوں مارا جانا۔ برخلاف اسکے شاعروں کو اپنے تخیل کو استعمال کرنا چاہیے اور روایتی مواد کو بھی پر اثر طریقے سے استعمال کرنا چاہیے۔

مجھے اس بات کی وضاحت کرنی چاہیے کہ پر اثر سے میرا مطلب کیا ہے؟ ایک فعل ایسے کرداروں سے سرزد ہو جو شعوری طور پر حالات سے پورے طور پر واقف ہو کر عمل کر رہے ہیں۔ یا پھر کردار کوئی عمل کرے اور اس کے نتائج کی دہشت اور خوفناکی کو بعد میں سمجھے جب کہ اسے صحیح بات معلوم ہو۔سوفوکلیز نے اوڈیپس میں یہی کیا ہے۔ یہاں متعلقہ واقعات ڈرامے کا دائرہ عمل سے باہر واقع ہوتے ہیں۔ لیکن یہ واقعات ٹریجیڈی کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں جیسے اسٹیما ڈاس کے ڈرامے میں السمیئون کے واقعات یا ٹیلی گونس کے ڈرامے ''دی ونڈیڈ اوڈیسس'' میں ایک تیسرا طریقہ یہ ہے کہ کوئی شخص رشتوں سے ناواقف ہوتے ہوئے کوئی دہشت ناک فعل کرنے والا ہو لیکن یہ عمل کرنے سے پہلے اسے حقیقت معلوم ہو جائے۔ یہی تمام امکانات ہیں کیونکہ فعل یا تو کیا جائے یا نہ کیا جائے اور یہ فعل کسی ایسے آدمی سے سرزد ہو جو یا تو حقیقت سے واقف ہو یا پھر ناواقف ہو۔

ان تمام امکانات میں سب سے کم قابل قبول وہ ہے کہ جب کوئی شخص، جو حالات سے واقف ہو کوئی عمل کرنا چاہے مگر کر نہ سکے۔ کیونکہ ایسا عمل ہمیں انتہائی ناگوار گزرتا ہے۔ اور کیونکہ اس میں مصائب و ابتلا کا عنصر شامل نہیں ہوتا اس لیے یہ المناک نہیں ہوتا۔ چونکہ کسی کو اس قسم کے طرز عمل کی اجازت نہیں دی جاتی یا شاذونادر ہی دی جاتی ہے، جیسا کہ ڈراما اینٹی گون میں ہائمون کریون کو مارنے میں ناکام رہتا ہے۔ اثر

کے لحاظ سے دوسرا درجہ وہ ہے جبکہ فعل واقعی سرزد ہو جائے اور اس موقع پر بہتر ہے کہ کردار سے ناواقفیت کی بنا پر یہ فعل سرزد ہو اور وہ بعد میں اصل حقیقت سے آگاہ ہو۔ کیونکہ اس عمل میں ہمارے جذبات کو منتشر کرنے والی کوئی بات نہیں ہوتی اور انکشاف ایک ''حیرت'' بن کر سامنے آتا ہے بہر کیف بہترین طریقہ آخری طریقہ ہے' مثال کے طور پر جب ''کرسفونٹس'' میں میروپ اپنے بیٹے کو مار ڈالنا ہی چاہتی ہے مگر عین اس وقت پر اسے پہچان لیتی ہے اور پھر نہیں مارتی یا جب یہی صورت حال ''ایفی جینیا ان ٹورس'' (Iphigenia in Tauris) میں بھائی اور بہن کے درمیان پیش آتی ہے یا جب ''ہیلی'' میں بیٹا اپنی ماں کو عین اس وقت پہچان لیتا ہے جب وہ اسے دھوکا دینے والا ہوتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ جیسا کہ میں نے پہلے کہا ہماری ٹریجیڈیاں چند خاندانوں سے مخصوص ہیں کیونکہ ڈرامائی مواد کی تلاش میں کسی علم کی وجہ سے نہیں بلکہ محض اتفاقی طور سے شاعروں پر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اپنے پلاٹوں میں المیہ اثر کیسے قائم کریں؟ اور اسی لیے وہ ان خاندانوں کے حالات حاصل کرنے پر مجبور ہیں جو اسی قسم کے مصائب وابتلا سے گزرے۔

اب میں نے ٹریجیڈی میں واقعات کی ترتیب اور پلاٹ کی نوعیت کے بارے میں بہت کچھ کہہ دیا ہے۔

پندرھواں باب

ٹریجیڈی کے کردار

کردار نگاری میں چار چیزوں پر نظر رکھنی چاہیے۔ اولاً کردار کو نیک ہونا چاہیے۔ جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ کردار اپنی تقریر یا دل میں اپنے ترجیح رجحان کے اظہار سے ابھرتے ہیں۔ اگر یہ رجحان اچھا ہے تو کردار اچھے ہوتے ہیں۔ نیکی ہر قسم کے لوگوں میں ہو سکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایک عورت یا غلام بھی نیک ہو سکتے ہیں حالانکہ عورت ایک کمتر درجے کی چیز ہے اور غلام عام طور پر کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔

دوسرے یہ کہ کردار کی عکاسی موزوں اور موقع و محل کے مطابق ہونی چاہیے۔ مثال کے طور پر ایک کردار میں مردانہ خصوصیات ہو سکتی ہیں۔ لیکن یہ مناسب نہیں ہے کہ ایک زنانہ کردار میں مردانگی یا ہوشیاری دکھائی جائے۔

تیسرے یہ کہ کرداروں کو زندگی کے مطابق ہونا چاہیے۔ زندگی کے مطابق بنانا اور نیک یا موزوں بنانا ان معنی میں جن میں میں نے یہ لفظ استعمال کیا ہے۔ ایک ہی بات نہیں ہے۔

چوتھے یہ کہ ان کو مربوط و ہم آہنگ ہونا چاہیے۔ اگر کوئی شخص ایسا ہے جو بے ربط ہے اور یہ خصوصیت اس کے کردار کا بنیادی وصف ہے تو بھی اسے ربط کے ساتھ بے ربط دکھایا جائے۔

بلا ضرورت برائی کی مثال ''اوریس ٹس'' میں مینیلاس ہے۔ ناموزوں اور غیر مناسب کردار کی مثال اسکائلا میں اوڈیسس کا نوحہ اور میلانپ کی تقریر ہے۔ ایک بے ربط کردار ایفی جینیا ایٹ اولس (Iphegenia at Aulis) میں ملتا ہے کیونکہ التجا کرتی ہوئی ایفی جینیا بعد میں جو کچھ ہو جاتی ہے اس سے مختلف ہے۔

جیسا کہ واقعات کی ترتیب مین ویسے ہی کردار نگاری میں یہ خیال رکھنا چاہیے کہ یہ بات ضروری اور قرین قیاس ہو۔ دوسرے الفاظ میں یہ ضروری اور قرین قیاس ہے کہ فلاں فلاں شخص فلاں فلاں بات کہے یا کرے اور اسی طرح یہ بھی کہ ایک خاص واقعہ کس واقعہ کے بعد آئے۔

پھر بھی یہ ظاہر ہے کہ پلاٹ کا انکشاف خود پلاٹ کے حالات و واقعات سے ہو اور یہ انکشاف میکانکی طریقہ پر نہ ہو جیسا کہ ''میڈیا'' میں ہوا ہے اور ''ایلیڈ'' میں جہاز پر سوار ہونے والے قصے میں ملتا ہے۔ ''مشین کا دیوتا'' صرف ایسے امور کے لیے استعمال کیا جائے جو ڈرامے کا دائرہ عمل سے باہر ہیں یا تو ایسی چیزوں کے لیے جو اس سے پہلے ہو چکی ہیں اور جنہیں لسانی کرداروں کے ذریعہ پیش کرنا ممکن نہیں ہے۔ یا ایسی چیزوں کے لیے جو آئندہ آنے والی ہیں اور جنہیں پیش گوئی کے ذریعہ ظاہر کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ ہم دیوتاؤں میں چیزوں کو پہلے سے دیکھ لینے کی قوت کو تسلیم کرتے ہیں۔ بہر حال جو کچھ دکھایا جائے اس کے بارے میں کوئی چیز مبہم نہ رہے۔ اور اگر کوئی چیز ایسی ہے تو اسے ٹریجیڈی سے الگ رکھا جائے جیسا کہ سوفوکلیز نے ''اوڈی پس'' میں کیا ہے۔

کیونکہ ٹریجیڈی ایسے لوگوں کی ''نقل'' ہے جو اوسط درجے کے لوگوں سے بلند ہوتے ہیں لہذا ہمیں شبیہہ بنانے والے اچھے مصوروں کی پیروی کرنی چاہیے۔ یہ لوگ جب اپنے ماڈلوں کی امتیازی صفات دکھاتے ہیں تو وہ انہیں اس سے کہیں زیادہ بہتر طور پر پیش کرتے ہیں جیسی کہ وہ اصل میں ہیں۔ اسی طرح شاعر کو ایسے لوگوں کی تصویر کشی میں جو بد دماغ ہیں یا بلغمی مزاج رکھتے ہیں اور جن میں کردار کے اور دوسرے نقائص بھی ہیں۔ یہ سب صفات واضح کر دینی چاہئیں اور اسی کے ساتھ ساتھ انہیں نفیس لوگوں کی طرح پیش بھی کرنا چاہیے جیسا کہ اگاتھون اور ہومر نے اکیلیس کو دکھایا ہے۔

ان امور کا خاص طور پر خیال رکھنا چاہیے اور ان امور کا بھی جو نظر کو متاثر کرتے ہیں۔ اور جن کا تعلق لازمی طور پر شاعر کے فن سے ہے۔ کیونکہ اس معاملے میں بھی غلطی ممکن ہے۔ بہر حال میری تصانیف میں ان امور کے بارے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے۔

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved. ©2002-2006

سولہواں باب

انکشاف کی مختلف قسمیں

میں پہلے بتا چکا ہوں کہ انکشاف سے میرا مطلب کیا ہے؟ انکشاف کی مختلف قسموں میں پہلی قسم سب سے کم فنکارانہ ہے اور زیادہ تر تخلیقی قوت کے فقدان کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ اس میں نشانیوں اور اشاروں سے انکشاف کیا جاتا ہے۔ یہ قدرتی نشان ہو سکتے ہیں جیسے بھالے کی نوک جسے زمین کے بچے اٹھائے ہوئے ہیں یا ''ستارے'' جنہیں کارسی نس اپنے ڈرامے ''تھیسٹس'' میں استعمال کرتا ہے یا پھر نشان بنائے گئے ہوں خواہ وہ جسم پر نشان ہوں جیسے زخموں کے نشان یا بیرونی چیزیں جیسے گلے کا طوق یا جیسے ڈراما ''ٹائرو'' میں گہوارے کے ذریعے انکشاف کیا گیا ہو۔ بہر حال ان نشانیوں کو استعمال کرنے کے کچھ طریقے دوسرے طریقوں سے یقیناً بہتر ہیں۔ مثال کے طور پر ''اوڈی مس'' کا انکشاف اس کے نشان کے ذریعے جس کو اس کی ''دائی'' ایک طرح سے اور سور چرانے والا دوسری طرح سے پہچانتا ہے۔ یہ انکشافات جب صرف یقین دلانے کے لیے کیے جاتے ہیں تو کم اثر ہوتے ہیں جیسے کہ اس قسم کے تمام انکشافات ہی کم اثر ہوتے ہیں۔ وہ انکشاف بہتر ہیں جو اتفاقی ہوں جیسے ''اوڈیسی'' میں کپڑے دھونے والے قصے میں ہوتا ہے۔

دوسری قسم کے انکشاف وہ ہیں جنہیں خود شاعر گھڑتا ہے۔ اور جو اسی وجہ سے غیر فنکارانہ ہوتے ہیں اس کی مثال ''ایفی جینیا ان ٹاورس'' میں ملتی ہے جب اوریسٹس خود کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ کون ہے؟ جب ایفی جینیا کی شناخت خط کے ذریعہ ہوتی ہے اوریسٹس کے منہ سے خود وہ بات کہلوائی جاتی ہے جو شاعر چاہتا ہے بجائے اس کے وہ بات خود پلاٹ سے سامنے آئے یہ بھی اسی قسم کی غلطی ہے جس کا میں نے ابھی ذکر کیا

ہے اور ایک اور مثال سوفوکلیز کے ڈرامے ''ٹیریس'' میں ''کرگھے کی آواز'' ہے۔

تیسری قسم کا انکشاف حافظے کے ذریعے ہوتا ہے جب کہ کوئی چیز دیکھ کر اصل واقعہ یا بات یاد آ جاتی ہے۔ اس طرح ڈی سائی گینز اس ڈرامے ''دی سائپریانس'' میں ٹیوسر تصویر دیکھ کر زار و قطار رونے لگتا ہے اور دی ڈیل اوف السی نوس میں اوڈی مس بھی رونے لگتا ہے۔ جبکہ بربط بجانے والے کا گیت ماضی کی یادوں کو اسکے سامنے لا کھڑا کرتا ہے۔ اور اس طرح دونوں پہچان لیے جاتے ہیں۔

چوتھی قسم عقل و دلیل کا نتیجہ ہوتی ہے جیسا کہ ''چیوفوری'' میں پائی جاتی ہے ''مجھ جیسا کوء آیا ہے سوائے اوریسٹس کے مجھ جیسا کوئی نہیں ہے۔ اس لیے یہ اوریسٹس ہی ہے جو آیا ہے'' ایک اور مثال وہ ہے جو فلسفی پولی ڈس ایفی جینیا سے کہلواتا ہے کیونکہ یہ ممکن ہے کہ اوریسٹس یہ سمجھے چونکہ اس کی بہن کی بھینٹ چڑھادی گئی ہے اس لیے اس کی قسمت میں بھی بھینٹ چڑھنا لکھا ہے پھر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے ''ٹیڈلیس'' کا وہ قصہ ہے جب باپ بیٹے کے پاس آتا ہے اور سمجھتا ہے کہ اسے خود مر جانا ہے یا ڈراما ''فی نیائی ڈا'' میں جہاں ایک خاص مقام پر دیکھ کر عورتیں یہ نتیجہ نکالتی ہیں کہ ان کی قسمت میں مرنا لکھا ہے کیونکہ اسی مقسم پر وہ پیدائش کے وقت ظاہر ہوئی تھیں۔

ایک جھوٹا اور فرضی قسم کا انکشاف بھی ہے جو مختلف لوگوں کی غلط بحث سے پیدا ہوا ہے جیسے ''اوڈی سس دی فالس میسنجر'' میں اس نے کہا کہ وہ کمان کو پہچانتا ہے جسے اس نے دیکھا تک نہیں تھا۔ مگر یہ غلط استدلال ہے کہ اس کے باوجود وہ کمان کو پہچان لے گا۔

تمام قسم کے انکشاف میں یہ سب سے بہتر انکشاف وہ ہے جو واقعات سے ظہور میں آئے اور یہ انکشاف قرین قیاس واقعات کا نتیجہ ہو جیسا کہ سوفوکلیز ''اوڈی پس'' میں یا پھر ''ایفی جینیا'' میں ہوتا ہے۔ کیونکہ یہ بات قرین قیاس ہے کہ اس میں خط لکھنے کی خواہش موجود ہے۔ اس نوع کے ''انکشافیہ'' سین میں ایسی مصنوعی نشانیوں جیسے طوق وغیرہ کی ضرورت نہیں ہوتی۔ اس کے بعد وہ انکشاف آتے ہیں جو عقل و دلیل پر مبنی ہوتے ہیں۔

سترھواں باب

ٹریجیڈی لکھنے والے شاعر کے لیے کچھ اصول

پلاٹ کو بنانے اور اس قسم کی تقریریں لکھنے میں جو اس کے مناسب حال ہو' شاعر کو' جہاں تک ممکن ہو' سین کو نظر کے سامنے رکھنا چاہیے۔ اس طرح ہر چیز کو آئینہ کی طرح دیکھ کر جیسے کہ وہ خود ان تمام واقعات کا عینی شاہد ہے اسے معلوم ہو گا کہ کیا بات موزوں ومناسب ہے۔ اور اس طرح وہ بے ربطیوں سے اپنا دامن بچا سکے گا۔ اس کے ثبوت میں وہ تنقیص پیش کی جا سکتی ہے جو کارسی نس پر کی گئی ہے۔ جس نے امفیارس کو مندر سے باہر آنے پر مجبور کیا۔ یہ بات ہرگز قابل توجہ نہ ہوتی اگر اسے قصہ میں دکھایا نہ گیا ہوتا۔ لیکن ناظرین اس پر بگڑ گئے اور ڈراما سٹیج پر کامیاب نہ ہوا۔

جہاں تک ممکن ہو ڈرامائی شاعر جب تقریر لکھے تو لکھتے وقت خود مناسب اشارے بھی ساتھ ساتھ کرتا جائے کیونکہ وہ برابر کی صلاحیت رکھنے والے مصنفین میں وہ مصنف زیادہ پر اثر ہو گا جو خود جذبات کو محسوس بھی کر سکے۔ پریشانی اور غصہ کی کیفیت کو وہی مصنف زیادہ اچھے طریقے پر پیش کر سکے گا جو خود اس عالم میں ہو۔ اسی لیے شاعری یا تو زبردست فطری صلاحیت رکھنے والے آدمی کا کام ہے یا ایسے شخص کا جو پورے طور سے صحیح الدماغ نہ ہو۔ اول الذکر بہت زیادہ حساس ہوتا ہے اور آخر الذکر عالم جذب میں ہوتا ہے۔

قصوں کے سلسلے میں چاہے وہ بنے بنائے ہوں یا اس نے خود بنائے ہوں شاعر کو پہلے ان کا خاکہ بنا لینا چاہیے۔ اور پھر ان میں مناسب قصوں اور واقعات کا اضافہ کرنا چاہیے۔ خاکہ بنانے سے میرا جو مطلب ہے اسے ''ایفی جینیا'' کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ ایک جوان لڑکی بھینٹ چڑھائی جانے والی تھی اور وہ پراسرار طریقے سے

غائب ہوگئی۔ وہ ایک اور ملک میں پہنچ گئی جہاں کی رسم یہ تھی کہ اجنبیوں کو دیوی کی بھینٹ چڑھایا جائے اور وہ لڑکی اس رسم کی پجارن بن گئی۔ کچھ عرصے بعد یہ ہوا کہ پجارن کا بھائی وہاں آنکلا (یہ بات کہ ہاتف غیبی نے اسے وہاں جانے کا اشارہ کیا تھا اور اس کے سفر کا مقصد کیا تھا پلاٹ کے دائرے سے باہر ہے)۔ وہاں پہنچنے پر اسے پکڑ لیا گیا۔ اور اسے بھینٹ چڑھایا جانے ہی والا تھا کہ وہ بتاتا ہے کہ وہ کون ہے یا تو اسی طرح جیسے یوری پیڈس اپنے ڈرامے میں دکھاتا ہے یا جیسے پولی آئی ڈش پیش کرتا ہے یعنی یہ کہتے ہوئے کہ نہ صرف وہ بلکہ اس کی بہن بھی بھینٹ چڑھنے کے لیے پیدا ہوئے تھے اور اس طرح وہ بچ جاتا ہے۔

جب شاعر اس منزل پر پہنچے تو اسے اپنے کرداروں کو نام دے دینے چاہئیں اور قصوں اور واقعات کا اضافہ کردینا چاہیے اس بات کا اطمینان کرتے ہوئے کہ وہ موقع محل کے مطابق موزوں و مناسب ہیں جیسے اوریس ٹس پر پاگل پن کا دورہ، جس کی وجہ سے وہ پکڑا گیا اور تزکیہ کے ذریعے اس کا بچ نکلنا۔

ڈراموں میں واقعات یقیناً مختصر ہوتے ہیں۔ ایپک شاعری میں یہ تفصیل کے ساتھ آتے ہیں۔ مثال کے طور پر اوڈیسی کا قصہ طویل نہیں ہے۔ ایک شخص بہت زمانے تک اپنے گھر سے دور رہتا ہے۔ پوسی آئی ڈن اس سے حسد کرتا ہے اور وہ اکیلا ہے۔ اس کے گھر کی یہ حالت ہے کہ اس کی دولت اس کی بیوی کے چاہنے والے بری طرح لٹا رہے ہیں اور اس کے لڑکے قتل کرنے کی سازش ہو رہی ہے۔ بہت سے طوفانوں سے گزر کر وہ گھر واپس آتا ہے اور خود کو ظاہر کرتا ہے کہ وہ اپنے دشمنوں کو نیچا دکھاتا ہے۔ اور انہیں تباہ و برباد کردیتا ہے لیکن اپنی جان بچا لیتا ہے۔ ''اوڈیسی'' کا قصہ بس اتنا ہے۔ باقی نظم واقعات سے بنی ہے۔

اٹھارواں باب

ٹریجیڈی لکھنے والے شاعروں کے لیے کچھ اور اصول

ہر ٹریجیڈی کی اپنی پیچیدگی اور اپنا انجام ہوتا ہے۔ پیچیدگی ان واقعات سے پیدا ہوتی ہے جو پلاٹ سے باہر ہوتے ہیں اور اکثر ان سے بھی جو پلاٹ کے اندر ہوتے ہیں اور باقی ان پیچیدگیوں کا حل ہے (جسے انجام کہا جاتا ہے) پیچیدگی سے میرا مطلب قصہ کا وہ حصہ ہے جو آغاز سے اس مقام تک آئے جہاں سے قسمت اچھی یا بری ہو جاتی ہے۔ انجام (جو پیچیدگیوں کا حل ہے) سے میرا مطلب وہ حصہ ہے جو قسمت کی اس تبدیلی سے لے کر آخر تک ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر تھیوڈیکٹس کے ڈرامے ''لائن سی لیس'' میں پیچیدگی وہ ہے جو اصل ڈرامے کے واقعات سے پہلے ہی ہو جاتی ہے یعنی لڑکے کا پکڑا جانا۔ اور پھر والدین کا۔ اور ''انجام'' قتل کے جرم سے آخر تک کا حصہ ہے۔

مناسب یہ ہے کہ ٹریجیڈیوں کی درجہ بندی ایک دوسرے سے مناسب یا مختلف پلاٹوں کے حساب سے کی جانی چاہیے یعنی انکی پیچیدگی اور انجام میں مناسبت یا اختلاف سے۔ بہت سے شاعر پلاٹ کو پیچیدہ بنانے میں کامیاب ہوتے ہیں لیکن ان کو سلجھانے میں بھونڈے پن کا ثبوت دیتے ہیں۔ دونوں پر برابر قدرت ضروری ہے۔

ٹریجیڈی کی چار قسمیں ہیں جو ان حصوں کے مطابق ہوتی ہیں۔ جن کا ذکر میں نے کیا ہے۔ ایک ٹریجیڈی پیچیدہ ہوتی ہے جو تنسیخ اور انکشاف پر مبنی ہوتی ہے۔ دوسری تکلیف' دکھ اور مصائب کی ٹریجیڈی ہے جیسی اجاکس اور ایکسیون کے بارے میں لکھے ہوئے ڈراموں میں ملتی ہے۔ تیسری کردار کی ٹریجیڈی ہے جو ہمیں

''فتھیو ٹائڈس'' اور ''ٹیلفیس'' میں نظر آتی ہے اور چوتھی قابل تماشا ٹریجیڈی ہے جیسی ''فورسائڈس'' اور ''پرومیتھیس'' مین اور ان ڈراموں میں جن کا سین جہنم ہے۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ ان تمام عناصر کو شامل کرے یا پھر بصورت دیگر اہم ترین عناصر میں سے جس قدر ممکن ہوں شامل کر لینے چاہئیں۔ کیونکہ آج کل شاعروں کی غلطیاں نکالنا ایک فیشن ہو گیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ شاعر اب تک ٹریجیڈی کے کسی ایک مخصوص عنصر ہی میں کامیاب ہوئے ہیں۔ نقاد یہ چاہتے ہیں کہ ہر ایک اپنے اپنے فن میں سب پر فوقیت حاصل کر لے۔

جو کچھ کہا گیا ہے اس کو ذہن میں رکھتے ہوئے ڈرامائی شاعر کو چاہیے کہ اپنی ٹریجیڈی کو ایپک کی شکل نہ دے۔ اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ بہت سے قصے کہانیاں نہ لائے یعنی ''ایلیڈ'' کی طرح اپنے پلاٹ میں تمام واقعات نہ لے آئے۔ اپنی لمبان کی وجہ سے ''ایلیڈ'' میں اس کے مختلف حصوں کا ارتقاء ممکن تھا مگر ڈراموں میں ایسا کرنا مایوس کن ہوگا جیسا کہ تجربہ سے ثابت ہو گیا ہے کیونکہ وہ شعراء جنھوں نے ٹرائے کی ساری بربادی کو ڈرامے میں پیش کیا ہے اور یوری پیڈرس کی طرح صرف حصے پیش نہیں کیے ہیں انیوبی کا پورا قصہ لیا ہے۔ اور ایس کیلس کیطرح صرف حصے نہیں لیے ہیں وہ ڈرامائی مقابلے میں بالکل ناکام رہے ہیں۔ اور فی الحقیقت اگاتھون کا ایک ڈراما اسی وجہ سے ناکام رہا۔ تاہم تنسیخ اور سادہ پلاٹ تعمیر میں یہ شعر اپنا مخصوص اثر یعنی وہ اثر جو المیہ ہو اور انسانیت کو متاثر کرے قائم کرنے میں کامیاب ہیں۔ یہ اس وقت ہوتا ہے جب چالباز آدمی، جو بدمعاش بھی ہو ناکام ہوتا دکھایا جاتا ہے جیسے سی فس تھا یا پھر جب بہادر آدمی، جو ظالم ہو،ناکام ہوتا ہے اور یہی قدرتی نتیجہ ہے کہ اگاتھون نے بتایا ہے کیونکہ یہ بالکل ممکن ہے کہ بہت سی باتیں امکان کے بالکل خلاف ہوں۔

کورس کا بھی ایکٹر بنا کر ہی پیش کرنا چاہیے۔ اور وہ بھی کل کا ایک جزو ہو اور عمل

میں شریک ہو جیسا کہ سوفوکلیز نے کیا اور یوری پیڈیس نے نہیں کیا۔ دوسرے ڈراما نگاروں کے لیے کورس کے گیت بمقابلہ ٹریجیڈی کے پلاٹ سے غیر متعلق ہو سکتے ہیں۔ یہ کورس محض ڈرامے کے درمیان وقفہ میں ہو سکتے ہیں جیسا کہ اگاتھون نے سب سے پہلے انہیں متعارف کرایا ہے۔ مگر اس طرح داخل کیے ہوئے گیتوں سے اور ایک تقریر یا ایک پورے واقعہ کو ایک ڈرامے سے دوسرے ڈرامے میں منتقل کرنے سے کیا فرق پڑتا ہے؟

انیسواں باب

خیال اور زبان و بیان

اب جبکہ ٹریجیڈی کے دوسرے حصوں کا ذکر ہو چکا خیال اور زبان و بیان کے سلسلے میں بھی کچھ کہنا چاہیے۔ جہاں تک خیال کا تعلق ہے فن خطابت پر میرے رسالے میں بہت کچھ کہا جا چکا ہے کیونکہ ان کا تعلق زیادہ صحیح طور پر اسی مطالعہ سے ہے۔ خیال میں وہ سب اثرات شامل ہیں جو زبان سے پیدا ہوتے ہیں۔ ان میں دلائل اور ان کا رد ترس خوف' عطیہ اور اسی قسم کے جذبات کو بیدار کرنا اور مبالغہ اور تحقیر شامل ہیں۔ یہ بھی واضح ہے کہ ڈرامے کے عمل میں بھی جہاں کہیں ترس' دہشت' عظمت اور امکان کے تاثرات پیدا کیے جائیں وہی اصول برتے جائیں صرف اس فرق کے ساتھ کہ یہاں یہ تاثرات زبانی توضیح کے بغیر پیدا کیے جائیں' جب کہ دوسرے تاثرات اس زبان کے ذریعے پیدا کیے جاتے ہیں جو بولنے والے کو ہونٹو ں سے نکلتی ہے اور جن کا دارومدار زبان کے استعمال پر ہوتا ہے۔ آخر بولنے والے کی کیا ضرورت رہے گی اگر مطلوبہ تاثر بغیر زبان کے استعمال کے دوسروں تک پہنچایا جا سکے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس کے مطالعہ کی ایک شاخ اظہار کی مختلف ہیئتیں ہیں جن کو سمجھنا تقریر کے فن سے تعلق رکھتا ہے۔ اور اسی فن کے عامل کے لیے ضروری ہے۔ میرا اشارہ ایسی چیزوں کی طرف ہے جیسے حکم' دعا' بیان' دھمکی' سوال اور جواب وغیرہ۔ شاعر کے فن پر سنجیدہ تنقید ان چیزوں سے اس کی واقفیت یا عدم واقفیت کے مطابق نہیں کی جا سکتی۔ کیونکہ یہ غلط ہے کہ کوئی ان الفاظ کے بارے میں کیا کہے گا جن کی پروٹوگورس اسبنا پر مذمت کرتا ہے کہ شاعر جب یہ کہتا ہے کہ "غصہ کے گیت گاؤ اے دیوی" تو وہ التجا کرنے کے بجائے دراصل حکم دیتا ہیل۔ کیونک پروٹوگوس کا

خیال ہے کہ کسی کو کسی کام کرنے یا نہ کرنے کے لیے کہنا دراصل حکم کا درجہ رکھتا ہے۔ بہر حال اس موضوع کو ہمیں یہیں چھوڑ دینا چاہیے کیونکہ یہ بات کسی دوسرے فن کے لیے صحیح ہو تو ہو لیکن شاعری کے لیے صحیح نہیں ہے۔(۱)

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

بائیسواں باب

زبان و بیان اور طرز ادا

زبان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے وہ پامال و عامیانہ ہوئے بغیر قابل فہم ہو۔ سب سے زیادہ قابل فہم زبان و بیان وہ ہے جس میں روزمرہ کے الفاظ استعمال کیے گئے ہوں مگر یہ پامال و عامیانہ ہو جاتی ہے۔ جیسا کہ کلیفون اور ستھینی لس کی شاعری میں ملتی ہے۔ برخلاف اس کے وہ زبان جو غیر مانوس الفاظ وتراکیب استعمال کرتی ہے شان و دبدبہ کی حامل ہو کر سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ غیر مانوس الفاظ وتراکیب سے میرا مطلب غیر ملکی الفاظ، استعاروں تعقید اور اسی قسم کی چیزوں سے ہے جو عام نہیں ہیں لیکن اس قسم کی چیزوں کا استعمال یا تو ظلم ہو گا یا زبان کو معمہ بنا دے گا۔ معمہ اس وت جب ساری زبان استعاروں سے لدی پھندی ہو اور ظلم اس وقت جب اس میں کثرت سے غیر ملکی الفاظ درآمد کیے گئے ہوں معمہ کی خصوصیت یہ ہے کہ کہ وہ حقائق کو زبان کی ناممکن صورتوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔ یہ عام الفاظ کے ذریعے سے نہیں کیا جاسکتا۔ لیکن استعاروں کے استعمال سے ہوسکتا ہے۔ اسی طرح غیر مانوس الفاظ کی درآمد ظلم وتشدد کے مترادف ہے۔ کرنا یہ چاہیے کہ ان مختلف عناصر کا امتزاج پیدا کیا جائے کیونکہ ایک عنصر زبان کو پست اور عامیانہ ہونے

---

(۱) بیسیوں اور اکیسویں باب کا ترجمہ اس لیے نہیں کی اگیا کہ ان دو مختصر ابواب میں ارسطو نے خالص فنی بحثیں کی ہیں جن کا تعلق یونانی فن لغت اور گرامر سے ہے۔

سے بچائے گا یعنی غیر مانوس الفاظ استعارے صنائع بدائع وغیرہ جب کہ روزمرہ

کے الفاظ ضروری صفائی پیدا کریں گے۔

زبان و بیان کی صفائی اور شان و وقار پیدا کرنے کا سب سے موثر طریقہ یہ ہے کہ تشریحی الفاظ، ایجاز و اختصار والے الفاظ، اور الفاظ کی بدلی ہوئی شکلیں استعمال کی جائیں۔ الفاظ کے عامیانہ استعمال سے یوں ہٹ کر زبان عامیانہ نہ رہے گی جبکہ ساتھ ساتھ لفظوں کا عام استعمال صفائی پیدا کرے گا۔ اس قسم کی زبان پر اعتراض اور شاعروں کا مذاق اڑانا جو اس قسم کی زبان استعمال کرتے ہیں کوئی اچھی تنقید نہیں ہے۔

یہ بہت مناسب بت ہے کہ ہر صنعت کا مناسب استعمال کیا جائے مگر سب سے اہم بات استعارے کا استعمال ہے۔ یہی وہ چیز ہے کہ جو کسی سے سیکھی نہیں جا سکتی اور اسی سے فطری صلاحیت کا اندازہ ہوتا ہے کیونکہ استعارے کے استعمال کی قابلیت مماثلتوں کے ادراک سے تعلق رکھتی ہے۔

اب مجھے ٹریجیڈی اور عمل کے ذریعہ نقل کے فن کے بارے میں کچھ اور کہنے کی ضرورت نہیں ہے۔

تیئسواں باب

ایپک شاعری

جہاں تک افسانوی نظم میں ''نقل'' کے فن کا تعلق ہے اس کے پلاٹ ڈرامائی طریقے پر تعمیر کیے جانے چاہئیں جیسے ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں وہ صرف ایک ''عمل'' پر مبنی ہونے چاہئیں جو متحد اور مکمل ہو اور جس میں آغاز وسط اور انجام بھی ہوتا کہ ایک مکمل چیز کی طرح نظم اپنا مخصوص اثر پیدا کر سکے۔ ایپک نظموں کی تعمیر عام تاریخوں کی طرح بھی نہیں ہونی چاہیے جن میں صرف ایک عمل کا انکشاف نہیں ہوتا بلکہ ایک دور کو پیش کیا جاتا ہے اور اس دور میں بھی جو کچھ ایک یا ایک سے زیادہ اشخاص پر گزرا خواہ وہ واقعات ایک دوسرے کے کتنے ہی متعلق کیوں نہ ہوں۔ جیسے سالامس کی بحری جنگ اور سسلی میں کارتھیج نین کی جنگ ایک ہی وقت میں ہوئیں لیکن دونوں کا مقصد ایک نہیں تھا۔ اسی طرح وقت کے تسلسل میں واقعات یکے بعد دیگرے آئیں مگر ان کے نتائج ایک نہ ہوں۔ مگر ہمارے بہت سے شاعر تاریخ نویس کا طریقہ کار استعمال کرتے ہیں۔

اس معاملے میں بھی ہومر ہی جیسا کہ میں نے اس سے پہلے کہا ہے کہ وہ شاعر ہے جو تمام شاعروں سے زیادہ الہامی اثر رکھتا ہے۔ حالانکہ جنگ ٹروجن میں آغاز اور انجام دونوں ہیں لیکن اس نے پوری جنگ کو نظم میں شامل نہیں کیا کیونکہ یہ متحد اور مکمل اثر سے تعلق سے بہت بڑا موضوع ہوتا اور اگر وہ اس کی لمبائی کم کر دیتا تو اس کے واقعات تنوع اسے بہت پیچیدہ بنا دیتا۔ اس لیے اس نے قصہ کا ایک حصہ منتخب کیا اور دوسرے حصے سے بہت سے واقعات اس میں شامل کر دیے مثلاً جہازوں کی فہرست کا واقعہ اور دوسرے قصے جس سے وہ نظم میں تنوع پیدا کرتا ہے۔ دوسرے ایپک شاعر

ایک ہی آدمی یا ایک ہی وریا ایک ہی عمل کے بارے میں لکھتے ہیں۔ جس کی تعمیر وہ مختلف واقعات کی مدد سے کرتے ہیں۔ اس قسم کے شاعروں میں ''سبریا'' اور ''دی لٹل ایلیڈ'' کے مصنفوں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ جبکہ ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' سے صرف ایک ہی ٹریجیڈی بنائی جاسکتی ہے۔ ''سبریا'' سے کئی ٹریجیڈیاں بنائی جاسکتی ہیں اور ''دی لٹل ایلیڈ'' سے آٹھ سے بھی زیادہ ایوارڈ اوف دی آرمس فلیوس ٹیٹس' ٹوپ ٹولیمس' یوری فیلس' اوڈی سیس دی بیگر' لاکونین وی مین' سیک اوف ٹرائے' ڈی پارچر اوف دی فلیٹ۔ ان کے علاوہ سینون اور ٹروجن وی مین۔

چوبیسواں باب

ایپک شاعری

ایپک شاعری کی بھی وہی قسمیں ہیں جو ٹریجیڈی کی ہیں یعنی سادہ پیچیدہ وہ جو کرداروں سے سروکار رکھتی ہے اور وہ جو مصائب و ابتلا کو موضوع بناتی ہے۔ گیت اور تماشے کو چھوڑ کر اس کے بھی وہی حصے ہوتے ہیں جو ٹریجیڈی کے ہوتے ہیں۔ اس میں بھی ٹریجیڈی کی طرح انکشاف تنسیخ اور المیہ واقعات کی ضرورت ہوتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ خیالات اور زبان و بیان بھی اعلیٰ معیار کے ہونے چاہئیں ہومر نے ان سب چیزوں کو پہلی بار استعمال کیا ہے اور انہیں نہایت چابکدستی سے استعمال کیا۔ اس دور کی نظموں میں سے ایک یعنی ''ایلیڈ'' تعمیر کے اعتبار سے سادہ ہے۔ اور مصائب کا قصہ پیش کرتی ہے۔ دوسری نظم یعنی ''اوڈیسی'' پیچیدہ ہے (کیونکہ اس میں انکشاف کے سین ہر جگہ ہیں) اور کردار پر مبنی ہے۔ اس کے علاوہ یہ دونوں نظمیں خیالات اور زبان و بیان کے اعتبار سے تمام نظموں پر فوقیت رکھتی ہیں۔

''ایپک' ٹریجیڈی سے نفس مضمون کی لمباء اور بحر کے استعمال میں بھی مختلف ہے۔ جہاں تک لمبائی کا تعلق ہے وہ اتنی کافی ہے کہ جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے یعنی ابتدا اور انجام ایک نظر میں یکجا نظر آسکیں۔ اور یہ اس وقت ہوسکتا ہے جب نظمیں قدیم زمانے کی ایپک نظموں کے مقابلے میں مختصر ہوں مگر ان ٹریجیڈیوں کے برابر ہوں جنہیں ایک ساتھ ایک نشست میں پیش کیا جا سکتا ہے۔ (۱)۔ ایپک کا حسن فائدہ یہ ہے کہ وہ خاصی طویل ہوسکتی ہے۔ ٹریجیڈی میں یہ ممکن نہیں ہے کہ ایک قصے کے بہت سے حصے ایک ہی وقت میں دکھائے جاسکیں صرف اتنا ہی دکھایا جا سکتا ہے کہ جسے ایکٹر اسٹیج پر پیش کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے ایپک شاعری چونکہ افسانوی ہوتی ہے

اس لیے بہت سے واقعات جو ایک ہی وقت میں گزرے ہیں پیش کر سکتی ہے اور اگر وہ باربط ہوں تو ان سے نظم کی قدر و قیمت میں اضافہ ہوتا ہے اور اس میں وقار عظمت تنوع اور اس کے قصوں میں رنگا رنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یک رنگی اسٹیج پر ٹریجیڈی کے اثر کو خراب کر دیتی ہے اور ناظرین کو بور کر دیتی ہے۔

تجربہ بتاتا ہے کہ ہکسامیٹر ایپک کے لیے موزوں بحر ہے۔ اگر کسی کو افسانوی نظم کسی دوسری بحر میں یا مختلف بحروں میں لکھنی پڑے تو وہ انمل بے جوڑ ہو جائے گی۔ کیونکہ تمام بحروں میں ہیکسامیٹر ہی وہ بحر ہے جو سب سے زیادہ دقیع اور مستحکم ہے اور جس میں غیر ملکی تراکیب الفاظ اور استعاروں کو اپنانے کی بڑی صلاحیت ہے۔ اس لحاظ سے بھی ''نقل'' کی افسانوی شکل دوسری تمام شکلوں سے بہتر ہے۔ ''آئی امبک'' اور ''ٹروکاٹیٹرامیٹر'' وہ اوزان ہیں جو حرکت کے اظہار کے لیے موزوں ہیں آخر الذکر رقص کو وزن ہے اور اول الذکر عمل کی ڈرامائی نقل کے لیے موزوں ہے۔ بہرحال کئی اوزان کو ایک ساتھ ملانا' جیسا کہ شاعر یمون نے کیا' مناسب نہیں ہے۔ اور اسی لیے کسی نے بھی طویل نظم اس بحر کے علاوہ نہیں لکھی۔ ویسے یہ بات کہ کس مقصد کے لیے کون سی بحر استعمال کرنی چاہیے قدرت ہی سکھا سکتی ہے۔

ہومر جہاں کئی اعتبار سے قابل تعریف ہے وہاں ان معنی میں بھی قابل تعریف ہے کہ وہی

---

(۱) ارسطو نے ساتویں باب کے آخر میں بھی اس نوع کی ٹریجیڈیوں کا ذکر کیا ہے جو گھڑی کے حساب سے ایک ہی نشست میں یکے بعد دیگرے پیش کی جاتی تھیں۔

ایک شاعر ہے جو اس بات کو سمجھتا ہے کہ خود شاعر کو اپنی نظم میں کیا کردار ادا کرنا چاہیے؟ اپنی نظم میں خود شاعر کو جتنا کم ممکن ہو بولنا چاہیے کیونکہ اس طرح وہ عمل کی نقل

نہیں کرتا۔ دوسرے شاعر اپنی ساری نظم میں خود بولتے رہتے ہیں اور ان کی تصنیف کا بہت کم حصہ غیر ذاتی ہوتا ہے۔ لیکن ہومر چند تمہیدی الفاظ کے بعد فوراً ہی ایک آدمی یا ایک عورت یا کسی دوسرے شخص کو سامنے لے آتا ہے جس کا اپنا کردار ہوتا ہے اور جس کی اپنی نمایاں خصوصیات ہوتی ہیں۔

ٹریجیڈی میں مافوق العادات چیزوں کا ذکر ضرور ہونا چاہیے لیکن ایپک شاعری میں، جس میں کام کرنے والے لوگ ہماری آنکھوں کے سامنے نہیں ہوتے۔ ناقابل توجیہ چیزوں کو زیادہ شامل کیا جائے کیونکہ مافوق الفطرت امور انہی سے تشکیل پاتے ہیں۔ اگر ایسے امور اسٹیج پر لائے جائیں تو وہ مضحکہ خیز معلوم ہوں گے مثلاً ہیکٹر کا تعاقب سٹیج پر دکھایا جائے اور یونان والے اس کا پیچھا کرنے کے بجائے دیکھتے ہی رہیں اور اکیلز سر ہلا کر انہیں روکتا رہے تو یہ سب کچھ مضحکہ خیز معلوم ہوگا۔ لیکن نظم میں یہ حماقت دکھائی نہیں دیتی۔ مافوق الفطرت امور مسرت کا ذریعہ ہوتے ہیں۔ جیسا کہ اسی بات سے معلوم ہوتا ہے۔ کہ جو خبر مشہور ہوتی ہے اس میں سب لوگ اپنی تفریح کا سامان شامل کر دیتے ہیں۔

دوسرے شاعروں کو یہ بات بھی ہومر نے سکھائی ہے کہ یہ غلط اور فرضی باتیں کس طرح ہوشیاری اور سلیقے سے بیان کی جائیں یعنی حسن تعلیل اور مغالطے کے استعمال سے۔ اگر ایک چیز موجود ہے کیونکہ دوسری موجود ہے یا ایک واقعہ ہوا ہے کیونکہ دوسرا بھی ہوا ہے تو لوگ سوچتے ہیں کہ اگر نتیجہ موجود ہے یا واقعہ ہوا ہے تو جس چیز کا وہ نتیجہ ہے وہ بھی ضرور موجود ہوگی۔ لیکن یہ بات نہیں ہے۔ لہٰذا اگر ایک دعویٰ غلط تھا لیکن اس کے علاوہ کچھ تھا تو جو صحیح تھا یا جسے صحیح ہونا چاہیے اگر دعویٰ تھا تو یہی کچھ اور ہمیں ایک حقیقت کے طور پر پیش کرنا چاہیے۔ کیونکہ ممکن ہے کہ ذہن کو اس کو صحیح مانتے ہوئے مغالطے سے اوریجنل دعوے کی سچائی کو قبول کر لے۔ اس کی ایک مثال اوڈیسی میں ''واشنگ'' کی حکایت میں نظر آتی ہے۔ قرین قیاس ناممکنات کو دور از قیاس

ممکنات پر ترجیح دینا چاہیے۔ قصہ غیر عقلی واقعات پر مبنی نہیں ہونا چاہیے۔ غیر عقلی چیزوں کو جہاں تک ممکن ہو خارج کر دینا چاہیے اور اگر ایسا ممکن نہیں ہے تو انہیں خاص قصے سے الگ رکھا جائے......

زبان کی خوبیاں اس حصے میں پیدا کی جائیں جہاں کردار یا خیال اہم نہ ہو' کیونکہ بہت زیادہ رنگین زبان' خیالات اور کردار کے اظہار میں حائل ہو گی۔

پچیسواں باب

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب

مختلف تنقیدی مسائل کا صحیح اندازہ ان کی تعداد ان کی ماہیت اور ان کے حل تک پہنچنے کے لیے ان پر حسب ذیل طریقہ سے نظر ڈالنی چاہیے۔ مصور یا دوسرے فنکار کی طرح شاعر بھی زندگی کی نقل پیش کرتا ہے۔ لہٰذا یہ ضروری ہے کہ وہ اشیاء کی ''نقل'' تین طریقوں میں سے کسی ایک طریقے پر کرے یا تو جیسے کہ اشیاء تھیں یا ہیں یا جیسی وہ بتائی جاتی ہیں یا معلوم ہوتی ہیں یا پھر جیسی انہیں ہونا چاہیے۔ ان کا ذریعہ زبان ہے جس میں غیر مانوس الفاظ اور استعارے اور زبان کے وہ سارے تغیر و تبدل شامل ہیں جن کو استعمال کرنے کی شاعروں کو اجازت ہے۔ ہمیں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ شاعری میں صحت کے وہ معیار نہیں ہوتے جو سیاسی نظریات یا کسی دوسرے فن میں ہوتے ہیں۔ شاوری میں دو قسم کے نقص ہوتے ہیں۔ ایک لازمی اور دوسرا اتفاقی۔ اگر شاعر کسی خاص امر کو پیش کرنا چاہتا ہے اور ہنر مندی کی کمی کی وجہ سے بھٹک گیا ہے تو یہ ''لازمی'' نقص ہوا۔ لیکن اگر سب غلطی اس بات میں ہو کہ اس کا مقصد کس چیز کو ادا کرنا ہے یعنی اگر وہ ایک گھوڑے کو دکھاتا ہے جس کی سب ٹانگیں آگے ہوں تو اس کی یہ غلطی علم کی کسی خاص شاخ سے لاعلمی پر مبنی ہوں گی (یہ علم طب میں ہوسکتی ہے یا کسی اور فنی مضمون میں) یا پھر کسی اور قسم کے ناممکنات دکھائے گئے ہوں لیکن اس میں کوئی لازمی غلطی پیدا نہیں ہوگی۔ یہ ہیں وہ باتیں کہ تنقیدی مسائل حل کرنے میں جن کا خیال رکھنا چاہیے۔

پہلے ان مسائل کو لیتے ہوئے جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتے ہیں یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر شاعر نے کوئی ناممکن بات پیش کی ہے تو اس نے غلطی ضرور کی ہے۔

لیکن وہ ایسا کرنے میں حق بجانب ہے اگر اس سے اس کا فن اپنا حقیقی مقصد حاصل کر رہا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر بیان کیا ہے یعنی اگر یہ غلطی نظم کے کسی حصے کو زیادہ پر زور بنا رہی ہے۔ ہیکٹر کا تعاقب اس کی مثال ہے۔ اگر یہ مقصد فن کی ضروریات سے مطابقت رکھتے ہوئے بھی حاصل ہو سکتا تھا تو پھر غلطی کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا کیونکہ ایک نظم کو جہاں تک ممکن ہو نقائص سے بری ہونا چاہیے۔ پھر یہ سوال کہ دونوں اقسام کی غلطیوں میں سے کون سی غلطی کی گئی ہے؟ آیا وہ غلطی جو فن شاعری کی اصل سے تعلق رکھتی ہے یا وہ صرف اتفاقی ہے۔ یہ ایک کم درجہ کی غلطی ہے اگر شاعر کو اس بات کا علم نہ ہو کہ مادہ ہرن کی سینگ نہیں ہوتے بمقابلہ اس کے وہ ہرن کی ایسی تصویر پیش کرے جسے پہچانا نہ جا سکے۔

پھر فرض کیجیے کہ ایک بیان پر یہ تنقید کی جاتی ہے کہ وہ صحیح نہیں ہے۔ اس کا جواب یہ ہو سکتا ہے کہ نہیں لیکن اس کو ایسا ہی ہونا چاہیے۔ جیسا کہ سوفوکلیز نے کہا تھا کہ وہ ایسے انسانوں کی تصویر پیش کرتا ہے جیسا انہیں ہونا چاہیے۔ جبکہ یوری پیڈلیس نے انہیں اس طرح پیش کیا کہ جیسا کہ وہ ہیں۔ اگر ان دونوں میں سے کوئی بات بھی مناسب نہ سمجھی جائے تو پھر ایسی صورت میں ''روایت'' سے سند لینی چاہیے۔ جیسا کہ دیوتاؤں کے قصوں کے بارے میں ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ یہ قصے نہ تو سچے ہوں اور نہ سچائی میں اضافہ کرتے ہوں۔ لیکن جیسا کہ زنوفیز نے کہا ہے کہ پھر بھی وہ روایت کے مطابق ہوتے ہیں۔ دوسرے معاملات میں جواب یہ ہو سکتا ہے کہ یہ نہیں کہ یہ سچائی سے بہتر ہیں بلکہ یہ اشیاء کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسا کہ وہ پہلے زمانے میں پیش کی جاتی تھیں۔ مثال کے طور پر نیزوں کے بارے میں کہا جائے کہ ان کے نیزے نوکوں پر بالکل سیدھے کھڑے تھے کیونکہ اس زمانے میں یہی رواج تھا اور اب بھی الریا کے لوگوں میں یہی رواج ہے۔

یہ طے کرنے کے لیے کہ وہ بات جو کہی گئی ہے یا ہوئی ہے آیا اخلاقی طور پر اچھی

ہے یا بری ہمیں اس بات یا کام کی اچھائی یا برائی ہی کو پیش کرنا نہیں چاہیے بلکہ اس کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ یہ بات کس نے کہی اور کن سے کہی؟ یہ کام کس نے کیا اور کن لوگوں کے لیے کیا؟ اس کا موقع' ذریعہ اور سبب کیا تھا؟ مثلاً کیا یہ بات یا کسی بڑی بھلائی کے لیے کیا گیا یا کسی بڑی برائی کو دور کرنے کے لیے کیا گیا؟

عام طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ''ناممکن'' کا جواز شاعرانہ اثر کے اعتبار سے یا حقیقت کو بہتر بنانے کی کوشش سے تعلق سے یا مسلمہ روایات کے حوالے سے پیش کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک شاعرانہ اثر کا تعلق ہے ایک تشفی بخش ناممکن بات کو ایک غیر تشفی بخش ممکن بات پر ترجیح دینی چاہیے۔ حالانکہ یہ ناممکن ہے کہ ایسے لوگ موجود ہوں جیسا کہ زیوکس نے پیش کیے ہیں لیکن یہ بہتر ہوتا کہ اس قسم کے لوگ موجود ہوتے کیونکہ مثالی قسم کے لوگوں کو انتہائی اچھا ہونا چاہیے۔

مسلمہ روایت غیر عقلی انداز کا جواز پیش کر سکتی ہے۔ جیسے یہ کہنا کہ ایسا دور بھی ہوتا ہے جب چیزیں خلاف عقل نہیں ہوتیں کیونکہ یہ قرین قیاس ہے کہ بہت سی باتیں قیاس کے خلاف ہوں۔ زبان کی غلطیوں کا مطالعہ بھی اسی طرح کیا جائے جیسے منطق کی رد کرنے والی دلیلوں کا تاکہ یہ دیکھا جائے کہ شاعر کا بھی وہی مطلب ہے جو تمہارا ہے قبل اس کے کہ اس پر الزام لگایا جائے۔

اس طرح پانچ اعتراضات ہوئے جن سے کسی عبارت پر نکتہ چینی کی جا سکتی ہے۔ یعنی وہ غیر ممکن ہے خلاف عقل ہے غیر اخلاقی ہے' بے ربط ہے' فنی طور پر غلط ہے اور جواب ان بارہ اصولوں کے مطابق ہونا چاہیے جن کی میں نے تفصیل بیان کی۔

چھبیسواں باب

ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ

یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ نقل یا ''ادائیگی'' کی کون سی صنف بہتر ہے۔ ٹریجیڈی یا ایپک؟ اگر بہت صنف وہ ہے جو کم عامیانہ ہو اور کم عامیانہ ہمیشہ وہ ہوتی ہے جو بہت قسم کے لوگوں کے لیے ہو تو یہ ظاہر ہے کہ جو صنف ہر شخص کو اپیل کرے گی وہ حد سے زیادہ عامیانہ ہوگی۔ اور کیونکہ ایکٹروں کی طرف لوگ اس وقت تک متوجہ نہیں ہوتے جب تک کہ وہ زبردستی آپ کی توجہ مبذول نہ کرائیں اس لیے وہ غیر ضروری حرکات کرتے ہیں۔ ٹریجیڈی اسی قسم کی چیز ہے۔ ٹریجیڈی کا فن ایپک کے مقابلے میں وہی مقام رکھتا ہے جو آج کل کے ایکٹر پرانے ایکٹروں کے مقابلے میں رکھتے ہیں۔ اس لیے ایپک ایسے تہذیب یافتہ لوگوں کے لیے ہے جنہیں ظاہری صورتوں کی ضرورت نہیں ہے۔ جب کہ ٹریجیڈی ادنیٰ درجے کے لوگوں کے لیے ہوتی ہے۔ اگر یہ عامیانہ فن ہے تو یقیناً ایپک سے کم تر ہے۔

اس قسم کا استدلال اداکاری کے خلاف ہے' شاعری کے خلاف نہیں ہے۔ کیونکہ یہ بھی ممکن ہے کہ ایک شاعر نظم پڑھتے ہوئے مبالغہ آمیز اشاروں سے کام لے۔ پھر ٹریجیڈی اپنا مخصوص منصب جیسا کہ ایپک میں ہوتا ہے بغیر اداکاری کے بھی پورا کر سکتی ہے کیونکہ اس کا اثر پڑھنے سے بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لہٰذا اگر ٹریجیڈی دوسرے لحاظ سے بہترین فن ہے تو یہ کمی ضروری نہیں ہے کہ اس کے مزاج کا بھی حصہ ہو۔

دوم ٹریجیڈی میں وہ سب کچھ ہوتا ہے جو ایپک میں ہوتا ہے اور اس میں ایپک کی بحر بھی استعمال ہو سکتی ہے۔ اس کے علاوہ وہ منظر اور موسیقی سے بھی اثر پیدا کرتی ہے جو لطف اندوزی کا ذریعہ ہے۔ پھر یہ اثر اس وقت بھی واضح رہتا ہے چاہے ڈراما کھیلا

جائے یا پڑھا جائے ۔پھر اس قسم کی نقل اپنا مقصد بہت کم جگہ میں حاصل کر لیتی ہے۔ اور جو چیز زیادہ مختصر ہوتی ہے وہ طویل چیز کے مقابلے میں زیادہ لطف اندوز ہوتی ہے۔پھر ایپک شاعروں کی نقل میں اتحاد کم ہوتا ہے جیسا کہ اس بات سے ظاہر ہے کہ ایک ایپک میں کئی ٹریجیڈیوں کا مواد ہوتا ہے۔اس لیے اگر ایپک شاعر کا ایک واحد پلاٹ کو لے تو وہ کٹا پھٹا معلوم ہوگا اگر اسے اختصار کے ساتھ بیان کیا جا رہا ہے یا پھر اس کی پوری لمبان قائم رکھی جائے گی تو وہ بہتا ہوا نظر آئے گا یعنی وہ بہت سے عمل (Action) کا مرکب ہوگا جیسے ''ایلیڈ'' اور ''اوڈیسی'' جن کے بہت سے حصے ہیں اور ہر حصہ ایک مناسب پھیلاؤ رکھتا ہے۔اور پھر بھی یہ نظمیں جہاں تک ممکن ہو سکتا ہے اچھی طرح سے تعمیر کی ہوئی ہیں اور ان میں سے ہر ایک جہاں تک ممکن ہے ایک متحد عمل کو پیش کرتی ہے۔

اس لیے اگر ٹریجیڈی ایپک سے ان معاملوں میں اور اپنے فنی منصب کو پورا کرنے میں بہتر ہے (کیونکہ فن کی ان اصناف کو کسی اور قسم کی تفریح نہیں بلکہ صرف اس قسم کی تفریح بہم پہنچانی چاہیے جیسی میں نے بیان کی) تو ظاہر ہے کہ ٹریجیڈی ایپک کے مقابلے میں اپنا مقصد بہتر طور پر پورا کرنے کی وجہ سے ایپک سے بہتر صنف ہوئی۔

بس یہی ہے جو مجھے ٹریجیڈی اور ایپک کے بارے میں کہنا ہے۔

☆☆☆

ہوریس

(۶۵ق م۔ ۸ق م)

ہوریس جس کی دو ہزارویں سالگرہ اٹلی میں 1935ء میں بڑی شان وشوکت سے منائی گئی تھی ۶۵ قبل مسیح ''وینوسیا'' میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ ایک آزاد غلام اور دولت مند شخص تھا۔ اس نے اپنے بیٹے کو روم کی بہترین درس گاہوں میں تعلیم دلوائی۔ مروجہ تعلیم سے فارغ ہوکر ہوریس فلسفے کی تعلیم کے لیے ایتھنز چلا گیا۔ اسی زمانے میں جیولس سیزر قتل کر دیا گیا اور مقدونیا جاتے ہوئے بروٹس ۴۴ق م میں جب ایتھنز سے گزرا تو اس کی ملاقات نوجوان ہوریس سے ہوئی۔ بروٹس اس نوجوان کے خیالات اور جوش وجذبہ سے اتنا متاثر ہوا کہ اپنے فوج کے ایک دستے کی کمان اس کے سپرد کر دی۔ فلپی کے مقام پر جنگ میں ہوریس کو شکست کا سامنا کرنا پڑا۔ اب وہ روم بھی نہیں جاسکتا تھا۔ کچھ عرصے بعد جب عام معافی کا اعلان ہوا تو وہ روم آگیا۔ اس اثناء میں اس کے والد کا انتقال ہو چکا تھا اور باپ کی جاگیر بھی بحق سرکار ضبط ہو چکی تھی۔ کچھ عرصے میں وہ روزگار کی تلاش میں سرگرداں رہا اور پھر کلرک کی حیثیت سے ایک ملازمت اختیار کر لی اور ساتھ ساتھ لکھنے پڑھنے میں مصروف ہو گیا۔ ایپوڈس (Epodes) اور سیٹائرس (Satires) اس نے اسی زمانے میں لکھنے شروع کیے۔

اسی زمانے میں اس کی ملاقات ورجل (۷۰ق م۔ ۱۹ق م) اور واریس سے ہوئی۔ یہ دونوں نامور شاعر ہوریس کی شاعری کے مداح تھے۔ اس وقت ورجل کی عمر 30 سال کی تھی اور ہوریس کی عمر 25 سال تھی۔ ان دونوں کی دوستی مرتے دم تک قائم رہی۔ ورجل اور واریس نے ہوریس کا تعارف اس زمانے کے سب سے بڑی علم پرور شخصیت ''مائی کیناس'' سے کرایا۔ اس زمانے میں ہوریس کی شہرت ساری لاطینی دنیا

میں تیزی سے پھیل رہی تھی ۔مائی کیناس نے اس کی شاعری سے خوش ہو کر ٹیوولی کے قریب ایک جاگیر ہوریس کو عطا کر دی۔اس کے بعد ہوریس یہیں آبسا اور اپنے تخلیقی کاموں میں مصروف ہو گیا۔

''سیٹائر'' کی پہلی کتاب 30 ق م میں اور ''اپوڈس'' 29 ق م میں منظر عام پر آئے اوڈس (Odes) کے پہلے تین حصے 23 ق م میں شائع ہوئے ۔ ان کی اشاعت کے بعد وہ لاطینی زبان کا سب سے بڑا غنائی شاعر تسلیم کر لیا گیا۔اسی زمانے میں ہوریس نے ادبی مکتوب (Epistels) لکھنے شروع کیے۔ یہ بعد میں دو جلدوں میں شائع ہوئے۔ان مکاتیب میں وہ ایک ایسا بالغ نظر مصنف نظر آتا ہے جسے خود بھی اس بات کا احساس ہے کہ وہ اس دور کا سب سے بڑا مصنف ہے ۔واضح رہے کہ ورجل 19 ق م میں وفات پا چکا تھا۔

''فن شاعری'' جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے ہوریس کی نمائندہ ترین تحریر ہے۔ یہ تحریر ہوریس کی دوسری تصانیف کی طرح نظم میں ہے جسے اس نے اپنی عمر کے آخری دور میں تقریباً 12-8 ق م کے درمیانی عرصے میں تصنیف کیا تھا۔

''فن شاعری'' کا مخاطب پیسو خاندان کا کوئی ایسا فرد ہے جو ادیب' شاعر' اور ڈراما نگار بننا چاہتا ہے۔اور ہوریس نے یہ مکتوب اسی کی ہدایت کے لیے لکھا تھا۔ہوریس کے اس ''مکتوب'' کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس کے شاندار جملے اور چست بندش وتراکیب پڑھنے والے کو اپنی طرف متوجہ کر لیتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اپنے زمانے سے لے کر بعد تک دوسرے مصنفین نے کثرت سے اس کے جملے نقل کیے ہیں۔جس اختصار کے ساتھ اس نے تنقیدی خیالات پیش کیے ہیں اور جس جامعیت کے ساتھ اس نے ادبی وفنی مشورے دیے ہیں ان میں اقتباس کیے جانے کی غیر معمولی لپک پیدا ہو گئی ہے اور اس کے فقرے اور بندشیں ضرب المثل بن کر تحریر و تقریر میں آنے لگے۔

لیکن ساتھ ساتھ یہ ہوا کہ ہورلیس کی اصل حیثیت نظروں سے اوجھل ہوگئی۔

ایٹکنز نے لکھا ہے کہ نشاۃ الثانیہ اور اس کے بعد کے ادوار میں ہورلیس کے ادبی فرمان کا اثر یہ ہوا کہ ادب خشک اور روکھے پھیکے رواج و دستور کا پابند ہو کر رہ گیا۔ اصول، روایت اور قواعد کا ایک ایسا مجموعہ جس کی پابندی ہر شاعر کے لیے ضروری تھی۔ یہ اصول اتنے مستند و مسلم ہو گئے کہ دانتے جیسا شاعر بھی بے چون و چرا ہورلیس کے سامنے سر جھکا دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''یہ ہے وہ بات جو ہمارا آقا ہورلیس ہمیں بتاتا ہے'' بولو اور پوپ بھی اس کے مصرعوں کو اپنی شاعری میں استعمال کر کے اس کی حاکمیت کو تسلیم کرتے ہیں۔ لیکن ان تمام اثرات کے باوجود جنھوں نے ادب کو ماضی کے مقررہ اصولوں کا نظام بنا دیا تھا اگر آپ ایک عام قاری کی حیثیت سے فن شاعری کا مطالعہ کریں تو آپ اس کے سنجیدہ طرز فکر اور دلچسپ انداز بیان سے ضرور متاثر ہوں گے اور یہ محسوس کریں گے کہ یہ تحریر کسی مکتب یا مدرسہ کے لیے نہیں بلکہ ''ادب'' کے لیے لکھی گئی ہے۔

یہ بات ذہن نشین رہے کہ رومی ہر معاملے میں یونانیوں کے مقلد تھے۔ یہ رویہ ہورلیس کے ہاں ملتا ہے ہورلیس کہتا ہے کہ میرے دوستو! میں یہ کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔ اس تقلید میں جیسا کہ ہر تقلید میں ہوتا ہے فطری رنگ کی جگہ نفاست اور رکھ رکھاؤ نے لے لی۔ تمام رومی ادب میں اسی لیے جذبہ کم اور تہذیب و نفاست کا احساس زیادہ ہوتا ہے۔ ان کی ادبی تنقید بھی ادبی کم اور قانونی زیادہ ہے۔ ہورلیس کا اثر اتنا گہرا اور دوررس تھا کہ اس کے بنائے ہوئے اصول اور روایت کا سکہ اٹھارویں صدی کے آخر تک چلتا رہا اور ہر شاعر اور نقاد سے استاد کے نام سے یاد کرتا رہا۔ کلاسیکی تنقید کا موجد تو ارسطو مانا جاتا ہے۔ لیکن کلاسیکیت کی وہ نوعیت جس کو یونانی کلاسیکیت سے الگ کرنے کے لیے ''نئی کلاسیکیت'' کا نام دیا گیا ہورلیس کی پیروی سے شروع ہوتی ہے۔ اس اعتبار سے وہ مثالی کلاسیکی نقاد

ہے۔

اس مقالے میں ہوریس فن کی ''وحدت'' پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''فن کا مجموعی اثر اس لیے غیر اطمینان بخش رہتا ہے کہ وہ ایک مکمل شکل نہیں بنا سکتا'' اس کے بعد وہ الفاظ کی زندگی پر بحث کرتا ہے۔ شاعری کو مختلف اصناف میں تقسیم کرتا ہے اور ہر صنف کے الگ الگ اصول بیان کرتا ہے۔ اسی لیے کلاسیکی تنقید' ہوریس کے زیر اثر اصناف اور اصولوں کا مجموعہ بن کر رہ گئی ہے۔ ہوریس کردار کے ٹائپ ہونے پر زور دیتا ہے۔ اور یونانی ایپک اور ڈرامے کے کرداروں کو مثال میں پیش کرتا ہے۔ ہوریس کے نزدیک شاعری کا مقصد لطف اندوزی اور سبق آموزی ہے۔ اس مقالے میں وہ نہ صرف لکھنے کے طریق کار پر روشنی ڈالتا ہے بلکہ یہ بھی بتاتا ہے کہ پیدائشی صلاحیت کے ساتھ ساتھ گہرے مطالعہ اور اصولوں کی پیروی سے ادبی کامیابی حاصل کی جا سکتی ہے۔ ادبی کامیابی پیدائشی صلاحیت اور فن دونوں کے امتزاج کا نتیجہ ہوتی ہے۔ وہ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعر کو اپنی تخلیقات سخت تنقید کے لیے پیش کرنی چاہئیں اور اچھی طرح نوک پلک درست کر کے نظر ثانی کے بعد انہیں دنیا کے سامنے پیش کرنا چاہیے۔ اسی مکتوب میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے:

''لیکن اگر آپ کسی وقت میں کچھ لکھیں تو اسے نقاد میسی لیس کو اپنے والد کو اور مجھے بھی ضرور سنائیں۔ پھر کاغذات کو اٹھا کر الگ رکھ دیں اور نو برس تک رکھا رہنے دیں۔ جس چیز کو آپ نے شائع نہیں کیا اسے آپ ہمیشہ ضائع کر سکتے ہیں لیکن ایک مرتبہ آپ کے الفاظ باہر آ گئے تو آپ انہیں واپس نہیں لے سکتے''۔

ہوریس نے ارسطو کی طرح کوئی نیا نظریہ پیش نہیں کیا لیکن ادبی مسائل کو ایک تجربہ کار عامل کی حیثیت سے موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ طرز کے بارے میں وہ لکھتا ہے کہ:

میں ایک ایسا طرز اختیار کروں گا جس کے زبان و بیان نامانوس نہ ہوں۔ ایک ایسا

طرز جسے ہر مصنف اختیار کرنے کی کوشش تو کرے لیکن خون پسینہ ایک کرنے کے باوجود بھی حاصل نہ کر سکے۔ ان الفاظ میں جو صحیح جگہ پر اور صحیح تعلق سے استعمال کیے جائیں ایسی ہی قوت ہوتی ہے اور ایسا ہی حسن وہ عام باتوں میں بھی پیدا کر دیتے ہیں۔

ہورلیس ادب کے سلسلے میں اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ نفع کمانے کا شوق ذہن کو خراب کر دیتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

''جب منافع کے شوق نے ہمارے ذہنوں کو اس طرح آلودہ کر دیا ہے تو ہم ایسی نظمیں لکھنے کی توقع کیسے کر سکتے ہیں جو لازوال ہوں اور جنہیں اچھے صندوقچوں میں بند کر کے رکھا جائے''۔

ہورلیس ادب کے افادی پہلو پر بھی زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ''جو شخص مقصد اور دلچسپی کو ملا کر ایک کر دے ہر شخص کا محبوب بن جاتا ہے' کیونکہ وہ اپنے قارئین کو ہدایت کے ساتھ ساتھ مسرت بھی بہم پہنچا رہا ہے''۔

ہورلیس ادب کو زندگی سے الگ تھلگ کوئی سرگرمی نہیں سمجھتا بلکہ ادب اور زندگی کے گہرے تعلق پر زور دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ''تصانیف کو جتنا ممکن ہو زندگی سے ہم آہنگ اور قریب ہونا چاہیے''۔

ہورلیس اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ خوشامدیوں کی جھوٹی تعریف ادیب و شاعر کو تباہ کر دیتی ہے۔ اور ہدایت کرتا ہے کہ ان سے بچو۔ ورنہ کہیں کے نہ رہو گے۔ ہمارے ملک میں بھی جہاں صاحبان اقتدار جو جاگیریں بخش سکتے ہیں' جو طرح طرح کے فائدے پہنچا سکتے ہیں' جو تحفے دے سکتے ہیں' ضمانت دے سکتے ہیں مقدمے جتوا سکتے ہیں ملازمتیں دلوا سکتے ہیں۔ جب ادب کی طرف متوجہ ہوتے ہیں تو خوشامدی محرروں کی ایک پلٹن انہیں گھیر لیتی ہے۔ اور فائدہ حاصل کرنے کے لیے ان صاحبان اقتدار کی تحریروں کی ایسی تعریف و توصیف کرتی ہے کہ ان کی اچھی صلاحیتیں ضائع ہو

جاتی ہیں اور وہ ذرا سا کام کر کے واقعی یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ ایسا کام اس سے پہلے نہ کسی نے کیا اور نہ آئندہ کوئی کر سکتا ہے۔ ہر طرف ان کے اقتدار کی بیساکھیوں پر ان کے نام کا ڈنکا بجتا ہے اور جب اقتدار ختم ہوتا ہے تو خوشامدی نوحہ گر اپنی جاگیروں میں گل چھرے اڑا رہے ہوتے ہیں اور ممدوح تاریکیوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے مداحوں کو ٹٹول ٹٹول کر تلاش کرتے نظر آتے ہیں۔ اے لوگو! اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ اس طرح ایک باصلاحیت انسان ضائع ہو جاتا ہے ہوریس اسی بات کو یوں لکھتا ہے:

''جیسے ایک نیلام کرنے والا اپنے چاروں طرف خریدنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے ویسے ہی ایک شاعر جو بڑی جائیداد اور دولت کا مالک بھی ہو اپنے چاروں طرف خوشامدیوں کی تعریف کرنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے۔ جیسے کسی جنازے میں کرائے کے نوحہ گر بمقابلہ ان کے جو واقعی غمزدہ ہیں زیادہ شور کرتے ہیں اسی طرح جھوٹی تعریف کرنے والے بمقابلہ سچی تعریف کرنے والوں کے بڑھ چڑھ کر زیادہ داد دیتے ہیں۔ اگر آپ کو شاعری کرنا ہے تو ان لوگوں سے ہوشیار رہئے جو لومڑی کی طرح چالاک ہوتے ہیں''۔

آیئے اب اس تعارف کے بعد ہوریس کا اصل مضمون پڑھیں۔

ہوریس

فن شاعری

فرض کیجیے کہ ایک مصور ایک گھوڑے کی گردن پر انسان کا سر لگا دیتا ہے یا مختلف رنگوں کے پر مختلف قسم کی مخلوق کے اعضا پر چپکا دیتا ہے یا ایک ایسی تصویر بناتا ہے جس کے اوپر کا دھڑ تو ایک خوبصورت عورت کا ہے لیکن نچلا دھڑ ایک بدشکل مچھلی کا ہے۔ جب اپنی ان کاوشوں کو وہ آپ کے سامنے پیش کرے گا تو کیا ایسے میں آپ اپنی ہنسی روک سکیں گے؟ دوستو! میری بات مانیے کہ ایک کتاب کا بھی وہی اثر ہوگا' جو ان تصاویر کا ہے۔ اگر ایک بیمار کے خوابوں کی طرح مصنف کے بے کار توہمات ایسی شکل بنائیں جس کا کوئی سر پیر نہ ہو۔ لیکن آپ یہ کہیں گے کہ شاعروں اور مصوروں کو ہمیشہ سے ہر قسم کی آزادی دی گئی ہے۔ میں یہ بات جانتا ہوں ہم لوگ اس آزادی کے دعویدار ہیں اور دوسروں کے لیے بھی ہم اسے روا رکھتے ہیں مگر اس حد تک بھی نہیں کہ جنگلی جانور کو پالتو جانور سے سانپوں کو چڑیوں سے یا بھیڑ کے بچے کو شیر سے ملا دیں۔

ان تصانیف میں جو پر زور طریقے سے شروع ہوتی ہے اور پر شکوہ طریقے سے چلتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں' ایک یا دو رنگین حصے ایسے ضرور ہوتے ہیں جو دیکھنے والوں کی آنکھوں میں کھب جائیں مثلاً ڈائنا کے باغ اور قربان گاہ کا بیان' کسی حسین و دلکش دیہاتی علاقے میں کسی دریا کا پیچ و خم' دریائے رائن اور قوس قزح کا بیان۔ لیکن اس قسم کی چیزوں کے لیے مناسب موقع و محل نہیں ہوتا۔ شاید آپ یہ بھی جانتے ہوں کہ ایک سرو کی تصویر کس طرح بنائی جائے مگر اس وقت سرو کی تصویر بنانے کا مقصد کیا ہو سکتا ہے اگر آپ کو ایک ڈوبتے ہوئے جہاز کے آدمی کو تیر کر جان بچاتے ہوئے دکھانا ہے۔ جب ایک کمہار دو دستوں والی صراحی بنانے بیٹھتا ہے اور جب اس کا چاک گھومتا ہے تو آخر وہ ایک معمولی گھڑا کیوں بن جاتا ہے؟ مختصر یہ کہ جو چیز بھی آپ بنانے بیٹھیں آپ کو اس پر پوری توجہ دینی چاہیے اور مقصد پر جمے رہنا چاہیے۔

ہمارے زیادہ تر شاعر میرے دوستو! صحیح راستے پر چلنے اور کام کرنے کے وہم میں بھٹک گئے ہیں میں اختصار سے کام لینے کی انتہائی کوشش کرتا ہوں لیکن ابہام کا شکار ہو جاتا ہوں ۔ میں سلاست بیان کی کوشش کرتا ہوں لیکن معلوم ہوتا ہے کہ اندر کی آگ اور جوش ٹھنڈے پڑ رہے ہیں ایک شاعر رفعت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن لفاظی میں پڑ جاتا ہے۔ دوسرا بہت زیادہ محتاط ہے ۔ اپنے پر پھیلانے سے ڈرتا ہے ۔ اور کبھی زمین سے اوپر نہیں اٹھتا۔ ایک دوسرا شاعر اپنے موضوع کی یکسانیت میں تنوع پیدا کرنے کے لیے ایک غیر معمولی بات اس طرح پیش کرتا ہے ۔ کہ جنگل میں مچھلی یا دریا کی لہروں میں بھیڑیا دکھا دیتا ہے۔ اگر فن غائب ہے تو معمولی غلطی سے بھی زبردست نقص پیدا ہو جاتا ہے ۔

دوکانوں کے قطار کے ختم پر ایمی لین اسکول کے پاس کانسی کی چیزیں بنانے والا ایک دستکار رہتا ہے کہ جو انگلی کے ناخنوں اور بالوں کے پیچ وخم کو اس طرح ڈھالتا ہے کہ ان میں جان پڑ جاتی ہے لیکن اس کے فن کا مجموعی اثر اس لیے غیر اطمینان بخش رہتا ہے کہ وہ ایک مکمل شکل نہیں بنا سکتا۔ اگر میں ایک نظم لکھنے بیٹھوں تو میں اس دستکار جیسا ہونا ویسے ہی ناپسند کروں گا جیسے ٹیڑھی ناک رکھنا مجھے ناپسند ہو گا۔ خواہ میری کالی آنکھوں اور سیاہ بالوں کی تعریف ہی کیوں نہ کی جائے

آپ جو مصنف بننے کے خواہاں ہیں ایسا موضوع منتخب کریں جو آپ کی صلاحیتوں کے مطابق ہو۔ جو کام آپ کرنا چاہتے ہیں اس پر ایک عرصے تک غور کیجیے اور دیکھ لیجیے کہ آیا یہ کام آپ کر سکتے ہیں؟ جو شخص اپنی صلاحیتوں کے مطابق اپنے موضوع کا انتخاب کرتا ہے الفاظ کی اسے کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ اور اس کے خیالات بھی صاف اور بالترتیب ہوتے ہیں۔ ترتیب کی صفت و دلکشی میں سمجھتا ہوں کہ میں صحیح کہتا ہوں ۔ وہ چیز ہے کہ شاعر کسی بھی وقت وہی بات کہے گا جو اس وقت اس کی نظم کے لیے ضروری ہے۔ وہ وقت کے لحاظ سے بعض باتوں سے احتراز کرے گا

یا انہیں بالکل خارج کردے گا۔ اور یہ دکھائے گا کہ اس کے مطابق کیا چیز قابل تعریف اور کیا توجہ کے قابل نہیں ہے؟

علاوہ بریں آپ بہت اچھا تاثر قائم کریں گے اگر آپ احتیاط اور سلیقے سے الفاظ کو استعمال کریں گے اور لفظوں کے استعمال کے سلیقے سے عام الفاظ کو نئے معنی دیں گے۔ اگر ایسا نہ ہو کہ آپ کو مغلق موضوعات کے لیے نئی اصطلاحیں وضع کرنی پڑیں تو آپ کو ایسے الفاظ بنانے کا موقع ملے گا جن سے رومنوں کی اگلی نسلیں ناواقف تھیں۔ اگر آپ اس کام کو ہوشیاری اور سلیقے سے کریں گے تو آپ ایسا کرن پر کوئی اعتراض نہیں کرے گا۔ نئے اور حال میں وضع کیے ہوئے الفاظ اگر یونانی مخرج سے لیے جائیں اور احتیاط سے استعمال کیے جائیں تو وہ قبولیت حاصل کریں گے۔ آخر ہم رومن یہ حق صرف کاسی لیس اور پلاٹس کو ہی کیوں دیں اور ورجل و ورا ریس کو اس سے محروم رکھیں۔ مجھے کچھ الفاظ کا اضافہ کرنے کا حق کیوں نہ دیا جائے۔ جبکہ کیٹو اور انی ایسا کی زبان نے ہماری مادری بولی کو نئے الفاظ سے وسیع کیا ہے۔ یہ بات ہمیشہ مسلم رہی ہے اور مسلم رہے گی کہ عصر حاضر کی کسوٹی پر کسے ہوئے الفاظ رائج کیے جائیں۔ جیسے جنگل سال کے ختم پر اپنی پتیاں بدلتے ہیں اور پہلے کی پتیاں گر جاتی ہیں اسی طرح الفاظ بھی بوڑھے ہو کر مر جاتے ہیں اور نئی پتیوں کی طرح الفاظ بڑھتے رہتے ہیں جیسے انسان جوانی میں بڑھتا ہے۔ ہم سب فانی ہیں۔ ہم اور ہمارے سب کام۔ یہ ممکن نہیں کہ زمین کھود کر اور سمندر کو بڑھا کر جگہ بنالی جائے تاکہ ہمرے جہازی بیڑے شمال کی طوفانی ہواؤں سے محفوظ رہ سکیں یا کوئی دلدل، جو عرصے سے بے کار پڑی تھی۔ زرخیز بنا لی جائے اور قریب کے قصبہ کے لیے خوراک مہیا کرے یا ایک دریا کا رخ بدل دیا جائے جو کھیتوں کے لیے تباہ کن تھا اور وہ سیدھا بہنے لگے۔ وہ جو کچھ بھی ہو۔ انسان کے تمام کارنامے فانی ہیں زبان کا شکوہ اور وقار اس سے بھی کم دوام رکھتا ہے۔ بہت سے الفاظ جو اب استعمال نہیں ہوتے اگر ہمیں ان کی ضرورت پڑی تو وہ پھر سے زندہ

ہو جائیں گے اور دوسرے جواب رائج ہیں مر جائیں گے کیونکہ یہ رواج ہی ہے جو زبان کے قانون اور روایت کو قائم رکھتا ہے۔

ہومر نے ہمیں بتایا کہ کس بحر میں بادشاہوں اور سپہ سالاروں کے کارنامے اور جنگ کی تباہ کاریاں بیان کی جائیں۔ المیہ بہت پہلے نوحے کے لیے استعمال ہوتی تھی لیکن بعد میں اظہار تشکر اور مدح کے لیے استعمال کی جانے لگی۔ بہرحال علماء اس بات پر متفق ہیں کہ اس مختصر مدحیہ صنف کو کس نے سب سے پہلے وجود بخشا اور یہ معاملہ اب تک متنازعہ فیہ ہے۔ ارکیلوکس نے آئی امبک بحر شدید طنز یا ہجو کے لیے استعمال کی۔ بعد میں یہ کامیڈی اور ٹریجیڈی دونوں کے لیے اختیار کر لی گئی کیونکہ یہ مکالمہ کے لیے موزوں ہے اور سامعین کی آوازوں کو دبا لیتی ہے۔ لیریکل شاعری کو شاعری کی دیوی (Muse) نے دیوتاؤں اور ان کے آل و اولاد کا جشن منانے باکسنگ میں جیتنے والے اور گھوڑ دوڑ میں سب سے آگے نکل جانے والے گھوڑے پر اظہار مسرت کے لیے وقف کر دیا۔ نوجوان عاشقوں کی آہ وزاری کے گیت گانے اور مے کشی کے لطف کے اظہار کا کام بھی اسی کے سپرد تھا۔ اگر مجھ میں ان اصناف سخن کے واضح مناصب اور مقررہ اسالیب کو پورا کرنے کی صلاحیت نہیں ہے تو مجھے شاعر کیوں کہا جائے؟ میں آخر جھوٹی شرم کی وجہ سے کیوں بے بہرہ رہوں اور کیوں نہ اس فن کو سیکھوں؟ ایک مزاحیہ موضوع المیہ رنگ میں ادا نہیں ہو سکتا اور اسی طرح تھی اسٹیس کی ضیافت روزمرہ کے راگ میں یا ایسے راگ میں جو کامیڈی سے قریب نہیں ہوا ادا نہیں کی جا سکتی۔ ان تمام طرز ہائے ادا کو اس کام کے لیے رکھا جائے جن کے لیے وہ مناسب و موزوں ہیں۔ مگر کامیدی میں بھی بعض اوقات شاندار رنگ اختیار کر لیتی ہے اور ایک غصہ میں بھرا ہوا شریمس بھی (بلند بانگ) عبارت آرائی کا اظہار کرتا ہے جبکہ ٹریجیڈی میں ٹیلی فس اور پیلیس اپنے غم واندوہ کو سیدھی سادی زبان میں ادا کرتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک اپنی غربت اور جلاوطنی کے عالم میں، پر جوش

زبان اور لمبے چوڑے الفاظ سے گریز کرتا ہے۔تا کہ تم اپنے ماتم سے وہ ناظرین میں ترس کے جذبہ کو بیدار کر سکے۔

یہی کافی نہیں ہے کہ نظمیں حسین ہوں۔اگر وہ سننے والوں کو بھی اپنے ساتھ لے اڑنا چاہتی ہیں تو انہیں جادو اثر بھی ہونا چاہیے۔جیسے مسکراتے ہوئے چہرے ان کی ہی طرف پھرتے ہیں جو مسکراتے ہیں۔اسی طرح ہمدردی ان سے ہی دکھائی جاتی ہے جو روتے ہیں۔اگر آپ مجھے رلانا چاہتے ہیں تو پہلے آپ کو بھی اس غم کو محسوس کرنا چاہیے۔اسی وقت اے ٹیلی فس اور پیلیس !تمہاری حرماں نصیبی مجھے بھی غم زدہ کرے گی۔لیکن اگر تمہاری تقریریں تمہارے جذبات سے ہم آہنگ نہیں ہیں تو میں یا تو سو جاؤں گا یا پھر قہقہہ مار کر ہنسنے لگوں گا۔غم زدہ چہرے کے لیے ہی درد بھری زبان موزوں ہے۔اور غصہ سے بھرے ہوئے چہرے کے لیے تند و تیز زبان۔ ہنستے بولتے چہرے کے لیے چہل بازی کی زبان اور سنجیدہ چہروں کے لیے سنجیدہ زبان۔ کیونکہ قدرت نے ہمیں ایسا بنایا ہے کہ ہم اپنی قسمت میں تبدیلی کو پہلے ہی محسوس کر لیتے ہیں یہ قسمت ہی ہے جو ہمارے اندر خوشی وخرمی یا غم وغصہ کے جذبات پیدا کرتی ہے۔وہی ہمیں تکلیف سے زمین پر جھکا دیتی ہے اور اس کے بعد ہی ان محسوسات کو ہماری زبان سے ادا کرتی ہے۔اگر بولنے والے کے الفاظ اس کی قسمت کی کنجی نہیں ہیں تو رومنوں کا مجمع اس پر ہنسے گا اور آوازے کسے گا۔ایک دیوتا یا ایک ہیرو کی تقریر ایک پختہ عمر آدمی یا نوجوانی کے نشے میں چور گرم دماغ جوان کی تقریر' اور ایک بلند مرتبہ خاتون ایک مستعد نرس' ایک پھیری والے سوداگر ایک خوشحال کسان ایک کولچین ایک اسیرین ایک تھیبیس کا باشندہ یا آرگس کے رہنے والے کی تقریر میں بڑا فرق ہے۔

یا تو روایت کے گھسے پٹے راستے پر چلیے یا پھر ایسی چیزیں ایجاد کیجیے جو اپنے طور پر مربوط ہو۔اگر اپنے ڈرامے میں آپ نامور اکلیز کو پیش کریں گے تو اسے طاقت ور' پرجوش' بے رحم اور سنگدل دکھائیے۔اس سے یہ کہلوائیے کہ قانون اس کے لیے نہیں

بنے ہیں اور ہر چیز کو ہتھیاروں کے سامنے سپر ڈال دینی چاہیے۔ میڈیا کو غضب ناک اور خودسر دکھایا جائے اینو کو غمزدہ اکسون کو بے وفا اوٗ کو آوارہ اور اوریسٹس کو اندوہناک دکھایا جائے۔ اگر آپ اسٹیج پر کوئی نیا موضوع پیش کریں یا کوئی نیا کردار ایجاد کرنے کی ہمت کریں تو اس بات کا دھیان رکھیے کہ وہ شروع سے آخر تک ایک ایسا رہے اور پورے طور پر مربوط ہو۔

پٹے ہوئے موضوعات میں جدت پیدا کرنا بہت مشکل ہے۔ بجائے اس کے کہ آپ ایسا موضوع لائیں جو اب تک کبھی پیش نہیں ہوا تھا۔ یہ بہتر ہے کہ ٹرائے کے قصے کو ہی ڈرامائی شکل دیں ایک عام موضوع بھی آپ کی اپنی ملکیت بن سکتا ہے۔ بشرطیکہ آپ پٹ ہوئے طریقے پر چل کر اپنا وقت ضائع نہ کریں۔ نہ آپ یہ کوشش کریں کہ آپ کسی پرانی چیز کا لفظ بلفظ ترجمہ کر دیں یا کسی مصنف کی نقل میں آپ ایسی مشکلات میں پڑ جائیں یا وہ اصول جو آپ نے اپنے اوپر عائد کیے ہیں ان میں سے ایسے الجھ جائیں کہ پھر خود کو ان سے الگ نہ کرسکیں آپ کو پرانے شاعروں کی طرح یوں شروع نہیں کرنا چاہیے پرئیم کی تقدیر اور جنگ کی ناموری کا میں گیت گاؤں گا۔ ایسے بلند بانگ دعووں سے کیا حاصل ہوگا ایسے میں آپ پہاڑ کھودیں گے اور پھر صرف ایک چھوٹا سا چوہا نکلے گا۔ ان لوگوں کے الفاظ کتنے ٹھیک ہوتے ہیں جو کوئی احمقانہ دعویٰ نہیں کرتے۔ اے شاعری کی دیوی! مجھے اس آدمی کا گیت سنا جس نے زوال ٹرائے کے بعد خود کو بہت سے لوگوں اور بہت سے شہروں کے طور طریق سے آشنا کیا۔ ایسا شاعر جب اپنی مخصوص اثر انگیزی کے ساتھ حیرت ناک قصے سناتا ہے اینٹی فیٹس اور اسکائلا اور کارائی بڈس اور سائکلوپس کے قصے۔ تو وہ اپنی آگ کے شعلے کو دھوئیں میں گم کر دینا نہیں چاہتا' بلکہ دھوئیں کی جگہ روشنی لاتا ہے۔ وہ ذاتی میڈی کی واپسی کو میلیا گر کی موت سے نہیں ملاتا۔ اور نہ جنگ ٹراجن کو لیڈا کے جڑواں انڈوں سے سارے وقت وہ خود تیزی سے قصے کو مرکز کی طرف لے جانے کی کوشش

کرتا ہے اور اپنے سننے والوں کو قصہ کے اندر اس طرح ڈبو دیتا ہے کہ جیسے یہ قصہ اسے پہلے ہی سے معلوم ہو۔ اور جسے وہ بہتر و موثر نہیں بنا سکتا اسے چھوڑ دیتا ہے پھر وہ ایسا ایجاد پسند اور ہنر مند ہوتا ہے۔ اور حقیقت کو افسانہ سے اس طرح ملا دیتا ہے کہ کہانی کا وسطی حصہ اس کے آغاز سے اور انجام اس کے وسط سے مربوط رہتا ہے۔

میں آپکو بتانا چاہتا ہوں کہ میں اور میری طرح ساری پبلک ایک ڈرامے میں کیا چاہتی ہے اگر آپ ایسے تعریف کرنے والے ناظر کے خواہاں ہیں جو پردہ اٹھنے کا انتظار کرے اور اپنی سیٹ پہ] اس وقت تک بیٹھا رہے جب تک کہ اداکار سامنے آ کر یہ خود نہ کہے "ہم آپ کی تعریف کے خواہاں ہیں" تو آپ کو چاہیے کہ مختلف عمر کے لوگوں کے طور طریق کا مطالعہ کریں اور مختلف مزاج اور مختلف عمر کے کرداروں کو ان کے مناسب رنگ روپ میں پیش کریں۔ وہ بچہ جس نے ابھی ابھی بولنا اور زمین پر قدم جما کر چلنا سیکھا ہے اپنے ہمجولیوں کے ساتھ کھیلنا چاہتا ہے۔ وہ جلد غصہ میں آ جائے گا اور جلد ہی اس کا غصہ اتر بھی جائے گا۔ اور یہ سلسلہ یونہی جاری رہے گا۔ بغیر ڈاڑھی کا وہ نوجوان جس کی جان بالآخر اس کے اتالیق سے چھوٹ گئی ہے گھوڑوں کتوں اور کیمپس مارٹس کے کھیل کے میدانوں میں دلچسپی لیتا ہے۔ وہ موم کی طرح نرم ہوتا ہے اور بہلانے پھسلانے سے غلط راہوں پر پڑ جاتا ہے نصیحت کرنے والوں سے چڑتا ہے اپنی ضروریات پوری کرنے کی طرف سے بے پرواہ ہوتا ہے۔ فضول خرچ ہوتا ہے۔ بلند تمنائیں اور جذباتی خواہشات رکھتا ہے اور اپنے سے بے پرواہ ہوتا ہے۔ فضول خرچ ہوتا ہے۔ بلند تمنائی اور جزباتی خواہشات رکھتا ہے اور اپنے تصورات کی چیزوں کو ترک کر دینے میں عجلت دکھاتا ہے۔ جب وہ عمر اور مزاج کے اعتبار سے پورا آدمی ہو جاتا ہے تو اسو کے میلانات بدلتے ہیں۔ وہ دولت حاصل کرنے اور اثر رسوخ بڑھانے میں لگ جاتا ہے۔ اعلی عہدے حاصل کرنے کی فکر میں پڑ جاتا ہے اور ایسے کام کرنے سے گریز کرتا ہے جن پر وہ بعد میں پچھتائے۔

بوڑھا آدمی بہت سی پریشانیوں سے گھرا ہوتا ہے۔ یا تو وہ پیسہ بنانے کی کوشش کرتا ہے لیکن جب وہ اسے حاصل کرتا ہے تو اسے خرچ کرنے سے ڈرتا ہے۔ یا وہ محتاط ہوتا ہے اور اپنے تمام معاملات میں تھڑ دل ہوتا ہے۔ وہ کاموں کو ٹالتا رہتا ہے۔ امیدوں پر جیتا ہے اور اپنی زندگی بڑھانے کی خواہش می بے شغل رہتا ہے۔ وہ ضدی ہوتا ہے۔ جھگڑالو بھی ہوتا ہے۔ اس زمانے کی تعریف و توصیف کرتا ہے جب وہ لڑکا تھا اور اپنے چھوٹوں پر نکتہ چینی اور لعن طعن کرتا رہتا ہے۔ پختہ عمری اپنے ساتھ بہت سی برکتیں لاتی ہے مگر ان میں بہت سی زوال عمر کے ساتھ غائب ہو جاتی ہیں۔ اس طرح جوان آدمی میں بوڑھے آدمی کی اور بچے میں بڑے آدمی کی صفات نہ دکھا کر ہم وہ صفات کر دکھائیں گے جو سن و سال کے عین مطابق ہیں۔

ایک قصہ یا تو اسٹیج پر دکھایا جاتا ہے یا بیان کیا جاتا ہے۔ اس چیز کا اثر دماغ پر کم ہوتا ہے۔ جو ہم کانوں سے سنتے ہیں اور اس چیز کا زیادہ جو ہم آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ لیکن ایسا سین آپ سٹیج پر پیش نہیں کریں گے۔ جس کا پس پردہ ہو جانا ہی بہتر ہے اور آپ بہت سے قصے نظروں سے اوجھل رکھیں گے جن کو بعد میں ایک شعلہ بیان راوی کی زبان سے بیان کرا دیا جائے گا۔ میڈیا کا اپنے بچوں کو قتل کرنے کا سین ناظرین کے سامنے نہیں دکھانا چاہیے۔ اور نہ راکشس اٹری لیس کو انسان کا گوشت پکاتے ہوئے سب کے سامنے دکھانا چاہیے۔ نہ پروکنی کو چڑیا کے روپ میں بدلتے ہوئے اور نہ کاڈمس کو سانپ کے روپ میں آتے ہوئے پبلک کے سامنے دکھانا چاہیے۔ اگر آپ اس قسم کی چیزیں سٹیج پر دکھائیں گے تو مجھے نفرت ہو گی۔

اگر آپ چاہتے ہیں کہ آپ کا ڈراما دوسری بار بھی دکھایا جائے تو اسے پانچ ایکٹ سے زیادہ یا کم نہیں ہونا چاہیے۔ مشین کے دیوتا کو اس وقت تک سامنے نہ لایا جائے جب تک کوئی الجھن یا دشواری ایسی نہ پیدا ہو جائے کہ اس کا سامنے لانا ضروری ہو جائے۔ اسٹیج پر بیک وقت تین بولنے والے کرداروں سے زیادہ نہیں ہونے چاہئیں۔

کورس کو کردار کا کام اور منصب ادا کرنا چاہیے۔ اور ایکٹ (Acts) کے درمیان کوئی ایسا گیت نہیں گانا چاہیے جو پلاٹ کو آگے نہ بڑھائے اور اس سے مناسب طرح پر ایک جان نہ ہو جائے۔ کورس کو اچھے کرداروں کا حامی ہونا چاہیے اور انہیں دوستانہ مشورے دینے چاہئیں۔ انہیں قابو میں رکھنا چاہیے جو بدمزاج ہو جاتے ہوں اور ان سے اظہار پسندیدگی کرنا چاہیے جو برائی سے گھبراتے ہیں۔ وہ کھانے پینے کی تفریحات میں اعتدال کی ہدایت کرے قانون و انصاف اور زمانہ امن کی برکتیں بتائے۔ وہ رازوں کو افشا نہ کرے اور دیوتاؤں سے دعا مانگے کہ مفلس خوشحال ہو جائیں اور مغروروں کو سزا ملے۔

ایک زمانے میں بانسری وہ پیتل کی بانسری نہیں جو اب ڈھول سے حریفانہ آنکھیں ملاتی ہے بلکہ وہ سیدھی سادی بانسری جس کی آواز نازک اور لطیف ہوتی ہے اور جس میں چند سوراخ ہوتے تھے کورس کے ساتھ بجائی جاتی تھی۔ اور اس کی نرم و گرم آواز سن کر سیٹیں پر ہو جاتی تھیں۔ وہ ناظرین جن کی تعداد آسانی سے گنی جا سکتی تھی۔ اور جو سیدھے سادھے حیادار اور نیک ہوتے تھے اور ایک ساتھ داخل ہوتے تھے۔ لیکن جب ایک فاتح قوم اپنی سلطنت کو وسیع کرنے لگی شہر بڑھنے لگے اور تہواروں کے موقع پر دیوتاؤں کو بغیر خوف کے دن میں شراب پی کر پوجا جانے لگا تو ترنم اور نغموں کے انتخاب میں بھی زیادہ آزادی آتی گئی آخر جاہل لوگوں کی بھیڑ میں جو کام سے فارغ ہو کر چھٹی منا رہی ہو اور جہاں دیہاتی شہریوں کے شانہ بشانہ اور غریب امیروں کے کندھے سے کندھا ملا کر چل رہے ہوں خوش مذاقی کی کیا امید کی جا سکتی ہے؟ اسی لیے بانسری نواز نے ایسی حرکات شروع کیں جو اگلے وقتوں میں ناپید تھیں وہ اپنے لباس کو اسٹیج پر جھلاتے ہوئے آنے لگے لائیر سے بھی نئے نئے راگ الاپے جانے لگے۔ اور ایک زیادہ بے ساختہ طرز تقریر نے ایک نیا طرز تکلم پیدا کیا جس میں عقل و دانش کی باتیں اور پیش گوئیاں ڈلفی کے پیغمبرانہ انداز میں شامل ہو گئیں۔

پہلے پہل شاعر ٹریجیڈی کے ذریعہ ایک ''بکرا'' انعام میں حاصل کرنے کے لیے مقابلہ کرتے تھے۔ پھر انہوں نے جنگلی ننگے ساطیر (۱) اسٹیج پر متعارف کیے اور بغیر شان کو کم کیے پست قسم کے مسخرہ پن کو متعارف کیا۔ کیونکہ وہ ناظرین جو تہوار کی رسوم ادا کرنے کے بعد نشے اور ہلڑ بازی کے موڈ میں تھے کسی نئی چیز ہی سے قابو میں آ سکتے تھے۔ لیکن اگر مسخرے اور ہنسانے والے ''ساطیر'' کو پسندیدہ بنانا ہو تو اور سنجیدگی سے مزاح کی طرف گریز کرنا ہو تو یہ بھی اس طرح پر کیا جائے کہ کوئی بھی شخص جو دیوتا یا ہیرو کے روپ میں پیش کیا گیا تھا اور جو ذرا دیر پہلے بھڑک دار طلائی لباس میں نظر آیا تھا' گندے غار میں یا پست قسم کی گھٹیا باتیں کرتا ہوا نہ دکھایا جائے یا پھر پستی وابتذال سے بلند اٹھنے کی کوشش میں محض بے مغز مبہم باتیں نہ کرنے لگے۔ ٹریجیڈی پست باتوں سے سروکار نہیں رکھتی اور وہ ایک ادی شدہ عورت کی طرح جو کسی تہوار کے موقع پر ناچنے کے لیے مجبور کی جائے شوخ اور چنچل ساطیروں کے درمیان بجھی بجھی شرمائی شرمائی دکھائی دے گی۔ میرے عزیز دوستو! اگر میں کبھی ''ساطیری ڈراما'' لکھوں تو میں کبھی سیدھی سادی روزمرہ زندگی کی بے رنگ زبان لکھنے پر اکتفا نہ کروں گا۔ میں ٹریجیڈی کے رنگ میں اتنا دور نہیں جاؤں گا کہ ایک ڈیوس اور بہادر پتھیس کی زبان میں فرق نہ کروں۔ میں ایک ایسا طرز اختیار کروں گا کہ جس کی زبان و بیان نامانوس نہ ہو ایک ایسا طرز عمل جسے ہر مصنف اختیار کرنے کی کوشش تو کرے لیکن خون پسینہ ایک کرنے کے باوجود بھی اسے حاصل نہ کر سکے۔ ان الفاظ میں جو صحیح جگہ پر اور صحیح تعلق سے استعمال کیے جائیں ایسی ہی قوت ہوتی ہے اور ایسا ہی حسن وہ عام باتوں میں بھی پیدا کر دیتے ہیں۔ اگر آپ جنگل کے دیوتاؤں کو سٹیج پر لانا چاہتے ہیں تو میں نہیں سمجھتا کہ آپ انہیں اسی طرح بولنے دیں گے جیسے کہ وہ شہر میں پیدا ہوئے ہیں اور پلے بڑھے۔ وہ جو زبان بولیں اس پر جوانی کی بے راہ روی نہ ہو یا کسی قسم کا گندا اور فحش مذاق نہ ہو۔ کیونکہ ایسی باتیں ان لوگوں کو سخت ناگوار گزرتی ہیں جو اعلیٰ طبقے کے معزز

شہری ہوتے ہیں یہ لوگ ان باتوں کو پسند نہیں کرتے جنہیں عوام پسند کرتے ہیں اور نہ وہ ایسی چیزوں پر انعام دیتے ہیں۔

ایک لمبا ''رکن'' جو چھوٹے رکن کے بعد آتا ہے آئی امبس کہلاتا ہے اور یہ تیز رفتار بحر

---

(۱) یونانیوں کا ایک دیوتا جس کے کان اور دم گھوڑے کے اور شکل انسان کی تھی۔لاطینی دیوتا کی شکل انسان کی اور کان دم اور ٹانگیں بکرے کی تھیں۔

ہوتی ہے۔اسی نام سے ''ٹرائی میٹر'' بھی ''آئی امبک'' مصرع کے ساتھ شامل ہو گیا۔کیونکہ اس میں چھ تال ہوتے ہیں اور بحر پورے مصرع میں ایک ہی ہوتی ہے۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں ہوا کہ یہ کانوں کو زیادہ بھاری اور گھمبیر معلوم ہونے لگا اور آئی امبک مصرعے کے برابر کے ''اسپانڈی'' (Spondee) مصرعوں سے بدل گئے۔ لیکن اس بحر کو دوسرے اور چوتھے رکن میں اسی طرح استعمال کیا جاتا رہا۔حقیقی آئی امبک بحر آکائس کے ''شریفانہ'' ''ٹرائی میٹر'' میں نہیں ملتی اور اس بحر پر جس سے اناٹس نے اسٹیج کو لاد دیا' یہ اعتراض ہے کہ وہ فن سے بے راہ روی' عدم واقفیت اور بے احتیاطی کا اظہار کرتی ہے۔ ہر شخص اتنا شعور نہیں رکھتا کہ وزن میں نقص نکال سکے۔ ہمارے رومن شعراء سے یہ رواداری برتی جاتی ہے کہ حقیقی شاعر کو اس کے جاننے کی ضرورت بھی نہیں ہے۔ لیکن کیا الٹی سیدھی تحریر اور بے اصول لکھنے کے لیے یہ دلیل کافی ہے؟ یا پھر میں سمجھوں کہ ہر شخص میری غلطی نکالے گا اور اس لیے ہوشیاری سے احتیاط سے لکھوں اور ان باتوں میں جہاں میں بہک سکتا ہوں محتاط رہوں اور اگر میں ایسا کروں گا تو اعتراض سے تو شاید بچ جاؤں گا لیکن تعریف کے قابل پھر بھی نہ رہوں گا۔مگر آپ لوگوں کے لیے میرے دوستو میں یہ کہوں گا کہ آپ دن رات یونانی

شاہکاروں اور نمونوں کا مطالعہ کریں۔ لیکن آپ کہیں گے کہ ہمارے اسلاف پلاٹس کی ذکاوت اور اس کے عروض کے دلدادہ تھے۔ وہ پلاٹس کی ان دونوں باتوں کے بہت مداحت تھے۔ لیکن یہ آپ کو اس وقت محسوس ہوگا جب آپ پروقار ذکاوت اور پھکڑ پن کے درمیان فرق کرسکیں اور صحیح وموزوں وزن کو تقطیع اور کان دونوں سے پہچان سکیں۔

ٹریجیڈی کی نئی صنف ایجاد کرنے کا سہرا تھیس پس کے سر ہے۔ وہ اپنے ڈراموں کو ایسے ناٹکیوں سے گواتا تھا جو گاڑیوں میں بیٹھے ہوتے تھے اور جن کے چہرے شراب کی تلچھٹ سے رنگے ہوتے تھے اس کے بعد ایس کیلس آیا جس نے چہرہ لگانے اور ٹریجیڈی میں شاندار لباس کے استعمال کو فروغ دیا۔ اس نے مناسب سائز کے تختوں کی مدد سے سٹیج بنایا۔ ٹریجیڈی میں پرشکوہ طرز کو داخل کیا اور لکڑی کے جوتے پہنا کر ایکٹروں کے قد کو بلند کیا۔ ان ڈرامانگاروں کے بعد قدیم کامیڈی لکھنے والے آئے جو کافی مقبول ہوئے لیکن ان کی آزادروی سے ایسی خراب زبان عام ہوگئی کہ اسے قانون سے روکنا پڑا۔ یہ قانون عمل میں آیا تو کورس جو گندی زبان استعمال کرتا تھا شرمندہ وخاموش ہوگیا۔

ہمارے شاعروں نے ہر طرز میں لکھنے کی کوشش کی ہے اور ان کی چند بڑی کامیابیاں اس وقت ظہور میں آئی جب انہوں نے یونانیوں کے مقررہ راستے سے ہٹنے کی جرات کا اظہار کیا اور اپنے ملک کے راگ الاپے اور ٹریجیڈی کامیڈی دونوں میں رومن پس منظر کو پیش کیا۔ فی الحقیقت اٹلی کے زبان کے فنون میں بھی اتنی ہی شہرت کا مالک ہوجاتا جتنا وہ فنون جنگ و بہادری میں ہے' اگر اس کے سب ہی شعرا اپنی تصانیف کو مانجھنے' سنوارنے کے کام سے پہلوتہی نہ کرتے۔ لیکن اے میرے عزیزو! تم کہ نوماپومپیلس کے جانشین ہو تمہیں کسی ایسی نظم سے سروکار نہیں رکھنا چاہیے جو طویل محنت وکاوش سے صاف ستھری اور رواں دواں نہ بنائی گئی ہو اور جو اپنی پوری

جزئیات کے ساتھ صحیح و موزوں نہ ہو۔

کیونکہ ویموقریطوس کا عیقدہ ہے کہ فطری رجحان ہر محنت سے بہت ہے اور وہ ہیلیکن کی پہاڑی پر عقل پرستوں کو جگہ نہیں دیتا تو کا اس کا مطلب یہ ہوا کہ آدم کو اپنے ناخن اور ڈاڑھی تراشنے کی تکلیف نہیں کرنی چاہیے؟ وہ کنج تنہائی میں رہے اور عام حماموں میں جانے سے گریز کرے؟ کیا ایسا ہی اا ڈمی شاعر کا خطاب حاصل کر سکے گا ؟...... میں کتنا بڑا گدھا ہوں کہ اپنے جسمانی نظام سے مادہ فاسد خارج کرا دیتا ہوں۔ جب موسم بہار آتا ہے نہیں تو کوئی شاعر اچھی شاعری نہیں کر سکتا۔ لیکن یہ کام کوئی معنی نہیں رکھتا۔ اس لیے میں اس سان کا کام انجام دوں گا جس سے چاقو پر دکھار رکھی جاتی ہے۔ حالانکہ اس میں کاٹنے کی صلاحتی نہیں ہوتی۔ خواہ میں کچھ نہ لکھوں لیکن میں شاعر کو اس کے فرائض اور ذمہ داریاں بتا سکتا ہوں۔ میں اسے بتاؤں گا کہ اسے اپنے وسائل کہاں تلاش کرنے چاہئیں؟ کون سی چیزیں اس کی شاعرانہ صلاحیت کو تقویت دیں گی؟ اسے کیا کام کرنا چاہیے اور کیا نہ کرنا چاہیے؟ اسے صحیح راستہ کہاں اور غلط کہاں لے جائے گا؟

اچھی تصنیف کی بنیاد اور مخرج گہرا شعور ہے۔ سقراط کی تصانیف آپ کو مواد فراہم کریں گی اور اگر آپ اپنے موضوع کا خیال رکھیں گے تو الفاظ خود آتے چلے جائیں گے۔ جس آدمی نے یہ سمجھ لیا کہ اپنے ملک اور اپنے دوستوں کے لیے اس کے فرائض کیا ہیں؟ اسے اپنے والدین بھائی اور مہمان سے کس قسم کی محبت کرنی چاہیے؟ ایک ممبر اور جج کے فرائض کیا ہیں اور ایک جنرل میں جو میدان جنگ میں اپنی فوجوں کی قیادت کر رہا ہے۔ کیا صفات ہونی چاہئیں؟ ایسا آدمی یقیناً ان صفات سے بھی واقف ہو گا جو اسکے کسی بھی کردار کے لیے ضروری ہیں۔ میں یہ کہوں گا کہ تجربہ کار شاعر کو ایک "نقل کرنے والے فنکار کی حیثیت سے انسانی زندگی اور کردار نمونہ بنانا چاہیے اور وہیں سے وہ زبان حاصل کرنی چاہیے جو زندگی کے عین مطابق ہو۔ بعض اوقات ایک

ڈراما جس کے وہ زوردار حصے جو کردار کو پورے طور پر واضح کرتے ہیں اگر وقار کے لحاظ سے کمتر بھی ہیں اوران میں گہرائی یا فنکاری بھی کم ہے تو بھی اس نظم کے مقابلے میں جس میں موازنہ نہ ہو بلکہ الم غلم قسم کی اچھی آوازوں سے لدی پھندی ہو ناظرین کے دل کو موہ لیں گے۔

یونانیوں کو شاعری کی دیویوں نے فطری ذکاوت اور تراکیب تراشنے کی صلاحیت عطا کی تھی اور وہ شہرت سے زیادہ کسی چیز کے دلدادہ نہیں تھے ہم رومن اپنی طالب علمی کے زمانے میں لمبے چوڑے حساب سیکھتے ہیں تا کہ پاؤنڈ کو درجن بھر حصوں میں تقسیم کر سکیں۔ یہاں لڑکوں سے اس قسم کے سوالات کیے جاتے ہیں کہ اگر ایک اونس میں سے پاؤنڈ کا ۵/۱۲ حصہ نکال دیا جائے تو کیا باقی رہتا ہے؟...... جب منافع کے شوق نے ہمارے ذہنوں کو اس طرح آلودہ کردیا ہے تو ہم ایسی نظمیں لکھنے کی کیسے توقع کر سکتے ہیں جو لازوال ہوں اور جنہیں اچھے صندوقچوں میں بند کر کے رکھا جائے۔

شاعر کا مقصد یا تو فائدہ پہنچانا ہوتا ہے یا دلچسپی پیدا کرنا ہوتا ہے یا پھر دلچسپی و مسرت کو زندگی کے مفید اوراک سے ملانا ہوتا ہے۔ جب آپ کسی قسم کا اوراک رقم کریں تو اختصار سے کام لیں تا کہ قبول کرنے والا ذہن آسانی سے جو کچھ آپ کہہ رہے ہوں۔ سمجھ لے۔ جب دماغ کو بہت سی چیزوں سے واسطہ پڑتا ہے تو فالتو چیزیں اس کان میں سے داخل ہوتی ہیں اوراس کان میں سے نکل جاتی ہیں۔ تصانیف کو جتنا ممکن ہو زندگی سے ہم آہنگ اور قریب ہونا چاہیے اور آپ کا ڈراما ہر اس چیز پر ایمان لے آنے کا مطالبہ نہ کرے جو آپ کے واہمے میں آ گئی ہے۔ آپ کو دیوی لامیا کو بچہ نگلتے اور پھر پیٹ سے زندہ نکالتے ہوئے نہیں دکھانا چاہیے۔ قدیم شہری کسی ایسی تصنیف کو پسند نہیں کریں گے جس میں عظمت نہ ہو۔ مغرور رامنی کسی ایسے ڈرامے کو پسند نہیں کریں گے جو بہت زیادہ سنجیدہ ہو۔ جو شخص مقصد اور دلچسپی کو ملا کر ایک کر دے گا ہر شخص کا محبوب بن جاتا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے قارئین کو ہدایت کے ساتھ ساتھ

مسرت بھی بہم پہنچا رہا ہے۔ایسی ہی کتاب نہ صرف کتب فروش کے لیے منافع بخش ہوتی ہے بلکہ دور دراز کے ملکوں میں بھی پہنچتی ہے اور مصنف کے لیے دائمی شہرت کا باعث ہوتی ہے۔

بہرحال بہت سے نقص ہیں جنہیں درگزر کر دینا چاہیے کیونکہ ساز کے تار سے ہمیشہ ہی وہ آواز نہیں نکلتی جو دماغ اور انگلیاں پیدا کرنا چاہتی ہیں بلکہ کبھی کبھار اونچی آواز نکلتی ہے ۔جبکہ نیچی آواز کی ضرورت ہوتی ہے۔اور تیر ہمیشہ نشانے پر نہیں بیٹھتا۔اگر ایک نظم میں کثرت سے اچھے ہوں تو میں ایسے نقائص کو نظر انداز کر دوں گا جو شاعر کی لاپرواہ کی وجہ سے رہ گئے ہیں یا جنہیں خطاکار انسانی فطرت دور نہ کر سکی۔ لہٰذا ایک ایسی نظم کے بارے میں ہم کیا کہیں گے؟ جیسے ایک ادبی منشی کو جو تنبیہہ کے باوجود ایک ہی غلطی بار بار کرے معاف نہیں کیا جا سکتا۔اور جیسے اس کا زندہ کا مذاق اڑایا جاتا ہے جو کسی تار پر ہمیشہ ایک سی غلطی کرتا ہے اسی طرح وہ شاعر جو ایک ہی غلطی کو بار بار کرے مجھے کوری لس کی طرح ایک معمولی شاعر معلوم ہوتا ہے۔جس کے ایک یا دو اچھے مصرعوں پ:ر مجھے تعجب ہوتا ہے۔ساتھ ہی ساتھ مجھے اس وقت غصہ آتا ہے جب فاضل ہومر غلطی کرتا ہے حالانکہ یہ قدرتی بات ہے کہ ایک طویل نظم سنتے وقت کبھی کبھی نیند بھی طاری ہو جائے۔

ایک نظم ایک تصویر کی طرح ہوتی ہے۔اسے جتنے قریب سے دیکھا جائے اتنی ہی اچھی معلوم ہوتی ہے۔جبکہ ایک اور تصویر کہ اسے جتنی دور سے دیکھو اتنی ہی اچھی لگے گی۔اسے غالباً تاریک کونے کی ضرورت ہوتی ہے مگر اسے پوری روشنی میں دیکھے جانے کی ضرورت ہے اور وہ نقادفن کے معیار پر بھی پوری اترے گی۔وہ پہلی نظر ہی میں اچھی لگے گی لیکن یہ جتنی بار اسے دیکھیے اچھی معلوم ہو گی۔

کچھ آپ سے بھی کہنا ہے' اے زیادہ بڑے پیسولڑ کو! حالانکہ تمہارے باپ نے تمہاری تربیت اس طرح کی ہے کہ تم صحیح فیصلہ کر سکو اور تم میں قدرتی ذہانت بھی ہے۔

اس بات کو دھیان سے سنو اور مت بھولو کہ دوسرے درجے کے لوگ زندگی کے کچھ دائروں ہی میں چل سکتے ہیں۔ایک معمولی صلاحیت کا وکیل یا بیرسٹر خوش بیان میسالا سے قابلیت میں کم ہوتا ہے۔اور علمیب میں اولس کا سیلس سے کم ہوتا ہے۔لیکن پھر بھی اس کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔لیکن اس کے برخلاف نہ کوئی دیوتا نہ انسان اور نہ کتب فروش شاعروں کا عامیانہ پن برداشت کرسکتا ہے۔جیسے ایک دلچسپ دعوت میں بے ہنگم موسیقی گھٹیا خوشبو سارڈینیا کے تلخ شہد میں ملے ہوئے خشخاش برے معلوم ہوتے ہیں۔کیونکہ ان کے بغیر بھی کھانا اچھا معلوم ہوتا ہے اسی طرح ایک نظم جو روح کی مسرت کے لیے لکھی جاتی ہے اگر وہ اول درجہ سے ذرا بھی نیچے ہو تو فوراً پستی میں پہنچ جاتی ہے۔ایک شخص جو کھیلوں سے واقف نہیں ہوتا کیمپس مارشیس کے ہتھیاروں سے دور رہتا ہے۔اور اگر کوئی شخص گیند کڑے چکئی کے کھیل میں مہارت نہیں رکھتا تو وہ خاموشی سے الگ کھڑا رہتا ہے تا کہ مجمع اس پر نہ ہنسے۔لیکن وہ شخص جو شاعری کے بارے میں کچھ نہیں جانتا شاعری کرنے کی جسارت کرتا ہے۔اور کیوں نہیں؟ وہ کہتا ہے وہ اپنا مالک خود ہے۔اچھے خاندان سے تعلق رکھتا ہے اور دولت کی وجہ سے وہ باعزت شخص ہے اور اس کے خلاف کوئی اور بات نہیں ہے۔

آپ لوگ مجھے یقین ہے کہ کوئی ایسی بات نہیں کریں گے نہ کہیں گے جو میزوا کی مرضی کے خلاف ہو۔آپ میں اتنی عقل اور قوت فیصلہ ہے لیکن اگر آپ کسی وقت کچھ لکھیں تو اسے نقاد میسی لیس کو اپنے والد کو اور مجھے بھی ضرور سنائیں۔پھر کاغذات کو اٹھا کر الگ رکھ دیں اور نو برس تک رکھا رہنے دیں جس چیز کو آپ نے شائع نہیں کیا اسے آپ ہمیشہ ضائع کرسکتے ہیں لیکن ایک مرتبہ آپ کے الفاظ باہر آگئے تو آپ انہیں واپس نہیں لے سکتے۔

جب انسان جنگلوں میں پھرتے تھے تو انہیں خونریزی اور بہائمی زندگی سے ارفی لیس نے نجات دلائی تھی۔ارفی لیس جو پاک پیغمبر اور رضائے خداوندی کا ترجمان تھا

اسی لیے کہا جاتا ہے کہ وہ چیتوں اور جنگلی شیروں کو پالنے والا تھا۔ امفین بھی جو تھیبس کا بانی تھا اپنے لائر سے پتھروں کو حرکت میں لے آتا تھا اور اپنے راگ سے انہیں جہاں چاہتا تھا لے جاتا تھا۔ ایک زمانے میں عاقلوں کا یہی راستہ تھا کہ وہ ذاتی و عوامی حقوق اور پاک و ناپاک امور میں فرق کرتے تھے۔ بلا امتیاز جنسی فعل کو برا سمجھتے تھے اور ازدواجی زندگی کے اصول قائم کرتے تھے۔ شہر بناتے تھے اور لکڑی کے تختوں پر قانون کندہ کرتے تھے۔ اسی وجہ سے شاعروں اور ان کے گیتوں کی عزت و تکریم کی جاتی تھی۔ اور انہیں الہامی ہستیاں سمجھا جاتا تھا ان کے بعد ہومر اور ٹرٹالیس نے اپنی شاعری سے انہیں جنگی کارناموں پر اکسایا۔ گیتوں میں بھی آسمانی پیغام دیا۔ صحیح زندگی بسر کرنے کے لیے طریقے بنائے گئے بادشاہوں نے پائرین راگ میں التجائیں کی گئیں اور گانے کے تہوار سال بھر کی محنت کے ختم پر منائے گئے۔ اس لیے آپ کو شاعری کی دیوی سے شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں ہے۔ اور نہ گیت میں اس مہارت سے اور نہ اپولو جو گانے والوں کا دیوتا ہے۔

یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ آیا ایک اچھی نظم سے یا فطرت سے وجود میں آتی ہے۔ خود میرے نزدیک بغیر قوی فطری رجحان طبع کے محنت کوئی معنی نہیں رکھتی۔ دوسری طرف فطری رجحان طبع بھی بے معنی ہے اگر وہ تربیت یافتہ نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ایک کو دوسرے کی مدد کی ضرورت ہوتی ہے۔ وہ پہلوان جو دوڑ میں جیتنا چاہتا ہے بچپن ہی سے سخت محنت کرتا ہے۔ عورتوں اور شراب سے بچتا ہے۔ بانسری بجانے والا جو پتھین کھیلوں میں حصہ لیتا ہے پہلے اپنے فن کو سخت گیر استاد سے سیکھتا ہے لیکن آج کل کسی آدمی کا یہ کہنا کافی سمجھا جاتا ہے کہ میں لاجواب نظمیں لکھتا ہوں اور اس کے بعد کوئی پرواہ نہیں کرتا۔ یہ برا ہوگا اگر میں یہ مان لوں کہ میں اس چیز کے بارے میں کچھ نہیں جانتا جسے میں نے کبھی نہیں سیکھا۔

جیسے ایک نیلام کرنے والا اپنے چاروں طرف خریدنے والوں کا مجمع لگا لیتا ہے

ویسے ہی ایک شاعر جو بڑی جائیداد کا مالک بھی ہو اپنے چاروں طرف خوشامدیوں اور تعریف کرنے والوں کو جمع کر لیتا ہے۔ لیکن اگر وہ ایک آدیم ہے جو اعلیٰ درجہ کی دعوتیں دے سکتا ہے غریب آدمی ضمانت دے سکتا ہے یا اسے تباہ کن مقدمے سے بچا سکتا ہے تو مجھے تعجب ہوگا اگر اپنی ظاہرہ خوشی کے باوجود وہ سچے اور جھوٹے میں فرق کر سکے۔ اگر آپ نے کسی کو تحفہ دیا ہو یا تحفہ دینا چاہتے ہیں تو آپ اس سے اپنی نظم سننے کے لیے نہ کہیں وہ تو اس وقت یہی کہے گا بہت عمدہ واہ واہ کمال کر دیا یہ تو اول درجہ کی چیز ہے۔ وہ جذبہ سے بے حال ہو جائے گا اور ایک آدھ آنسو بھی اس کی آنکھ سے ٹپک پڑے گا۔ وہ خوشی سے ناچنے لگے گا اور پیروں کو پٹخ پٹخ کر دادا دے گا جیسے کسی جنازے میں کرائے کے نوحہ ربمقابلہ ان کے جو واقعہ غمزدہ ہیں یا زیادہ شعور رکھتے ہیں اسی طرح جھوٹی تعریف کرنے والے بمقابلہ سچی تعریف کرنے والوں کے بڑھ چڑھ کر زیادہ داد دیتے ہیں۔ یہ کہا جاتا ہے کہ بادشاہ یہ دیکھنے کے لیے آیا کہ کوئی شخص ان کی دوستی کا اہل بھی ہے یا نہیں اسے بے تحاشا شراب پلا دیتے ہیں۔ اگر آپ کو شاعری کرنا ہے تو ان لوگوں سے ہوشیار رہیے جو لومڑی کی طرح چالاک ہوتے ہیں۔

جب کوئن ٹی لس کو کوئی چیز پڑھ کر سنائی جاتی ہے تو وہ کہا کرتا تھا ''اسے بھی ٹھیک کر لو اور اسے بھی'' اگر دو تین کوششوں کے بعد آپ کہتے کہ اب اس سے زیادہ ٹھیک نہیں کیا جا سکتا تو وہ کہتا تھا کہ اچھا اس حصے کو کاٹ دو یا پھر کہتا کہ یہ مصرعے صحیح نہیں آئے' انہیں پھر سے لکھا جائے۔ اگر آپ اکسی غلطی پر اڑ جاتے تو پھر وہ کچھ نہ کہتا اور آپ کو آپ کے حال پر چھوڑ دیتا۔ ایک ایمان دار اور ذی ہوش انسان ان مصرعوں کو برا کہے گا۔ جو بے جان ہیں۔ جو بھونڈے ہیں ان میں غلطی نکالے گا اور جو اعلیٰ درجہ کے نہیں ہیں انہیں قلم زد کر دے گا۔ وہ سطحی آرائش کو کاٹ دے گا۔ آپ کو ابہام دور کرنے کی ہدایت کرے گا اور تعقید کی طرف توجہ دلائے گا در اصل وہ دوسرا ارس ٹارکس بن جائے گا اور ہر اس چیز کو جو بدلی جانی چاہیے بدلنے کے لیے کہے گا۔ وہ یہ نہیں کہے گا

کہ میں معمولی معمولی باتوں پر ایک دوست سے کیوں لڑوں؟ وہ معمولی معمولی باتیں اس کے دوست کو اس وقت سخت پریشانی میں مبتلا کر دیں گے جب اس کی کاوش پر لوگ مذاق اڑائیں گے۔

جیسے لوگ طاعون یا یرقان کے مریض سے یا پاگل سے ڈرتے ہیں ویسے پاگل شاعر سے بھی ڈرنا چاہیے اور اس سے دور رہنا چاہیے۔ لیکن جب بچے بہادری سے اس کے پیچھے دوڑتے ہیں تو اسے ستاتے جاتے ہیں۔ جب وہ اپنے شعر گاتا ہے چڑی مار کی طرح سر اٹھائے آوارہ گردی کرتا آگے بڑھتا ہے تو وہ کسی گڑھے یا کنویں میں گر سکتا ہے۔ اور پھر کوئی بھی اسے باہر نہیں نکال سکتا خواہ وہ راہ گیروں سے چیخ چیخ کر مدد مانگتا رہے۔ اور اگر کوئی مدد کرنے کی تکلیف بھی اٹھائے اور کنوئیں میں رسی لٹکائے میں تو میں کہوں گا کہ آپ کو کیسے معلوم کہ وہ جان بوجھ کر نہیں کودا اور اب وہ بچنا چاہتا ہے اور میں سسلی کے شاعر امپڈوکلیز کی مت کا قصہ سناؤں گا جو ایٹنا کے شعلوں میں کود گیا تھا اور شاعروں کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ چاہیں تو اپنی جان دے دیں۔ ایسے آدمی کو بچانا جو بچنا نہ چاہتا ہو اسے قتل کرنے کے مترادف ہے۔ یہ پہلا موقع نہیں ہے کہ اس نے خود کو مار ڈالنے کی کوشش کی اور اگر اسے باہر نکال لیا گیا تو وہ فوراً صحیح الدماغ انسان نہیں بن جائے گا اور مر کر نام پیدا کرنے کی خواہش کو ترک نہ کر دے گا۔ اور نہ یہ بات واضح ہے کہ وہ شاعری کیوں کرتا ہے؟ کیا اس نے اپنے باپ کی مٹی خراب کی ہے یا اس زمین کو خراب کیا ہے جس پر بجلی گری ہے۔ بہر حال یہ بات یقینی ہے کہ وہ پاگل ہو گیا ہے۔ اور اس ریچھ کی طرح' جو طاقت کے زور سے اپنے کٹہرے کی سلاخیں توڑ ڈالے اور وہ بھی ہر عالم اور جاہل کو جب وہ شعر پڑھے بھاگنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ وہ ہر شخص کو پکڑ لیتا ہے اور شعر سناتے سناتے اسے موت کے گھاٹ اتار دیتا ہے۔ وہ ایک جونک کی طرح ہے جو اس وقت تک آپ کے جسم سے چمٹی رہتی ہے جب تک وہ سارا خون نہ چوس لے۔

لونجائنس

(پہلی صدی عیسوی؟)

جب علویت اور رفعت بیان کے بارے میں دسویں صدی عیسوی میں لکھا ہوا ایک مخطوطہ دریافت ہوا تو یہ بات سامنے آئی کہ قدیم دور میں بھی تنقیدی شعور اتنی ترقی کر چکا تھا کہ اسے کے خیالات ہمارے لیے آج بھی وقیع اور قابل توجہ ہیں۔ وہ خیالات جو ہر دور کے لیے وقیع اور قابل توجہ ہوں آفاقی کہلاتے ہیں اس مخطوطے پر مصنف کا نام ''ڈاوٗنی سی لیس'' یا ''لونجائنس'' دیا گیا تھا ''فرانسس ربورٹیلو'' نے 1554ء میں جب اس تصنیف کو شائع کیا تو اس نے اسے ''ڈاوٗنی سی لیس لونجائنس'' سے منسوب کیا۔ بعض اہل علم نے اسے یونانی مورخ ڈاوٗنی سی لیس (7-54) ق۔م سے منسوب کیا ہے اور بعض نے اسے یونانی فلسفی ونقاد کیس لیس لونجائنس (213-272) ء سے منسوب کیا ہے۔ جو شام کی ملکہ زنوبیا کا وزیر تھا۔ اندرونی شواہد سے اس بات کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ یہ سب قیاس آرائیاں نام کی مماثلت کی وجہ سے ہوتی رہیں۔ اس لیے وثوق کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ لونجائنس کون تھا؟ اس کا اصل نام کیا تھا اور اس نے یہ تصنیف کب کی؟ لیکن موضوع نوعیت اور اندازفکر کو دیکھ کر کہا جا سکتا ہے کہ یہ پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہے۔ اس میں جتنے ادیبوں شاعروں اور خطیبوں کے نام آئے ہیں ان سب کا تعلق پہلی صدی عیسوی یا اس سے پہلے کے زمانے سے ہے۔ پھر ادب و فن کی جس پستی اور انتشار کی طرف اس تصنیف میں اشارہ کیا گیا ہے وہ حالات پہلی صدی عیسوی میں ہی پائے جاتے ہیں اس لیے جب تک کوئی اور ثبوت اس سلسلے میں سامنے نہ آجائے اس تصنیف کو پہلی صدی عیسوی کی تصنیف ہی مانا جائے گا۔

اس تصنیف کے مطالعہ سے اس بات کا ضرور پتا چلتا ہے کہ اس کا مصنف ''یونانی''

‘تھا۔ایک جگہ لکھا ہے کہ ’’مجھے معلوم ہوتا کہ انہی بنیادوں پر اگر ہم یونانیوں کو رائے دینی ہو‘‘۔ساتھ ساتھ یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ ٹیرین ٹیانس جس کو اس تصنیف میں بار بار مخاطب کیا گیا ہے رومن ہ۔بارھویں باب میں ایک جگہ یہ الفاظ ملتے ہیں کہ بہر حال تم رومنوں کو اس معاملہ میں بہتر فیصلہ کرنا ہے۔قدیم تصانیف میں اس کتاب کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔پہلی دفعہ اس کا تعارف روبورٹیلو نے 1554ء میں کرایا تھا لیکن اس کی وجہ شہرت اس وقت پھیلی جب بولو (1636-1711) ء نے 1674ء مین اس کا ترجمہ فرانسیسی زبان میں کیا۔اس کے بعد سے یہ تصنیف مغرب کے نو کلاسیکل ادیبوں کے لیے بائبل کا درجہ رکھتی ہے۔

اس تصنیف کے یونانی نام Hypsos کا انگریزی ترجمہ On The Sublime کیا گیاہ ان دونوں لفظوں میں معنوی اعتبار سے کوئی مناسبت نہیں ہے ۔لفظ سبلائم بہت محدود لفظ ہے جو یونانی لفظ Hypsos کی معنوی صفات کا احاطہ نہیں کرتا‘ لیکن مجبوری ہے کہ انگریزی زبانمیں اس کے علاوہ کوئی اور لفظ نہیں ہے۔ پروفیسر سینٹس بری نے لکھا ہے کہ لونجائنس کا لفظ ’’سبلائم‘‘ پڑھنے والے میں ادب کا گہرا شغف پیدا کرتی ہے۔جو اس کے اندر جوش وجذبہ پیدا کرتی ہیں اس سے مراد وہ ہت یا وہ جملہ صفات ہیں جو ادب کو کاملیت عطا کرتی ہیں۔اور جس کی وجہ سے نثر یا نظم اعلیٰ تنقیدی تعریف کی مستحق ہو جاتی ہیں۔لونجائنس نے ادب میں جوش وجذبہ کی یہ صفت ارسطو کے خشک منطقی اصولوں کے مقابلے میں پیش کی ہے۔مورخ گبن نے اس تصنیف کے بارے میں لکھا ہے کہ اب تک میں کسی کو خوبصورت فن پارہ پر تنقید کرنے کے دو طریقوں سے واقف تھا۔ایک وہ طریقہ ہے جس کے ذریعے کسی فن پارہ کی ممتاز صفات تشریح و تجزیے کے ذریعے الگ الگ کر کے دکھائی دیتا ہے اور یہ بھی بتایا جاتا تھا کہ یہ کیسے پیدا ہوئیں؟ دوسرا طریقہ خاموش مدح سرائی اور واہ واہ سبحان اللہ کا تھا۔لانجائنس نے مجھے تیسرا طریقہ یہ بتایا کہ کسی فن پارہ کو پڑھنے کے

دوران اس کے اپنے احساسات کیا ہیں؟ وہ ان احساسات کو اتنی خوبی سے اور اتنی قوت کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ ان کا ابلاغ بھی ہو جاتا ہے۔

لونجائنس کے نزدیک ادب کا پہلا اور آخری مقصد مسرت بہم پہنچانا ہے اور یہی مقصد بذات خود کافی ہے۔اس نے علویت اور رفعت بیان کے پانچ مخارج بیان کیے ہیں۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج عظمت وشکوہ خیال ہے یعنی عظیم خیالات وتصورات کو تشکیل دینے کی صلاحیت ۔اس کی بنیاد مصنف کے کردار و روح کی علویت شائستگی اور اعلیٰ ظرفی پر قائم ہوتی ہے۔رفیع الشان خیالات کے عظیم طرز اور قدیم نمونوں کی نقل سے قوت تخئی اور جاذب توجہ حالات کے انتخاب اور ان کی تنظیم سے وجود میں آتے ہیں۔اس صفت کی وضاحت لونجائنس نے آٹھویں باب سے لے کر پندرھویں باب تک کی ہے اور سیفو کی اوڈ کے تجزیے سے اس صفت کی مزید وضاہت کی ہے علویت اور رفعت بیان کا دوسرا مخرج پر زور اور دل میں اتر جانے والا قومی جذبہ ہے۔ لیکن لونجائنس اس بات کی وضاحت نہیں کرتا اور یہ کہہ کر گزر جاتا ہے کہ وہ اپنی ایک اور تصنیف میں اس موضوع کی وضاہت کرے گا تیسرا مخرج جس پر سولھویں باب سے انتیسویں باب تک بحث کی گئیے مخصوص صنائع کا استعمال ہے جیسے صنعت لا عطفی ۔بلاغت کی وہ صنعت جس میں حرف عطف کا استعمال نہیں کیا گیا صنعت سوال وجواب الفاظ کی ترتیب معکوس ٗصنعت تقلیب واحد جمع کی باہمی تبدیلی اور ضمیر شخصی کا استعمال وغیرہ اس سلسلے میں لونجائنس یہ معیار قائم کرتا ہے کہ صنائع کا بہترین استعمال وہ ہے جب پڑھتے وقت قاری کا دھیان اس صنعت کی طرف نہ جائے اور صنعت خیال اور طرز ولہجہ سے مل کر ایک جان ہو جائے۔اس کے الفاظ یہ ہیں:

''صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں''۔

چوتھا مخرج جس پر تیسویں باب سے اڑتیسویں باب تک بحث کی گئی ہے۔شائستہ

اعلیٰ ونفیس تراکیب و بندش اور طرز ادا کا استعمال ہے۔اس سلسلے میں لونجائنس لکھا ہے کہ ''علویت اور رفعت بیان ے لیے صحیح مناسب جاذب توجہ موثر الفاظ کا انتخاب کیا جائے۔لفظوں کا ایسا انتخاب جو سننے والے کو احساس حیرت کے ساتھ اپنی طرف کھینچیں اور اسے اپنا گرویدہ بنالیں۔وہ الفاظ ایسے ہوں جو مردہ چیزوں میں نئی روح پھونک دیں اور وہ زندہ آواز کے ساتھ سانس لیتی محسوس ہوں''۔''علویت'' میں استعارے تشبیہات' صنعت مبالغہ وغیرہ کا ہنرمندانہ استعمال بھی موثر کردار ادا کرتا ہے۔وہ الفاظ جو نفاست سے استعمال ہوتے ہیں درحقیقت خیال کی روشنی میں ہوتے ہیں تاہم ایسی شاندار زبان کو ہر جگہ استعمال کرنا مناسب نہیں ہے۔گھریلو الفاظ بھی بعض اوقات نفیس و اعلیٰ زبان سے زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں۔کیونکہ روزمرہ زندگی سے لیے جانے کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں اور مانوس ہونے کی وجہ سے وہ پراثر ہوتے ہیں پانچواں مخرج جس پر انتالیسویں اور چالیسویں باب میں بحث کی گئی ہے لفظوں کی مناسب و موزوں اور مخصوص و موثر ترتیب سے پیدا ہونے والی علویت ہے جس سے وحدت اثر پیدا ہوتا ہے اور جو نظم و نثر کو جادو اثر بنا دیتی ہے۔لونجائنس نے لکھا ہے کہ:

''عظیم طرز کی تشکیل کے خاص عاملوں میں مختلف عناصر کا مناسب اتحاد اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی جسم میں مختلف اعضا کا کوئی بھی عضو اگر ایک دوسرے سے الگ کرلیا جائے تو اس میں کوئی خاص بات نہیں رہ جاتی۔لیکن جب سب اعضا ایک دوسرے سے متحد ہو جاتے ہیں تو ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔اس طرح جب شکوہ کے عناصر ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں تو وہ بھی علویت کو بھی اپنے ساتھ لے جاتے ہیں لیکن جب وہ ایک زندہ وجود میں متحد ہو جاتے ہیں تو وہ مکمل اتحاد کو جنم دیتے ہیں''۔

اس بات کو لونجائنس نے مثالوں سے واضح کیا ہے اور ان خرابیوں کی طرف اشارہ

کیا ہ جو یا تو بہت کم الفاظ کے استعمال سے یا بہت زیادہ الفاظ کے استعمال سے پید اہوتی ہیں اور آخر میں اپنے دور کے ادب کی پستی کے اسباب پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

اگر ''علویت'' کو محدود نطقہ نظر سے دیکھا جائے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ فن خطابت کے مطابق شاندار طرز ادا۔ یہ بات قدیم مصنفین کے ذہن پر غالب رہی ہے کہ فن خطابت دراصل جذباتی ابلاغ کا آلہ کار ہے اور اسی لیے شاندار طرز ادا (یعنی بلند آہنگ الفاظ کی مدد سے سننے والوں میں ترغیب اور جوش جذبہ پیدا کرنا) زمانہ قدیم میں فن خطابت کا ایک لازمی حصہ تھا۔ ارسطو نے خطیبانہ طرز ادا کے سلسلے میں بھی امتیاز پیدا کیا۔ اپنی تصنیف ''فن خطابت'' میں اس نے لکھا کہ ''اس بات کو نہیں بھولنا چاہیے کہ فن خطابت کی ہر شاخ کا اپنا ایک مخصوص و موزوں طرز ہوتا ہے۔ ادبی طرز اور مناظرانہ طرز میں فرق ہے اور مناظرانہ طرز اور پارلیمانی و عدالتی طرز میں بھی فرق ہے۔ ان دونوں طرزوں کا جاننا ضروری ہے۔ مناظرانہ طرز سے واقفیت کے معنی ہیں کہ اچھی یونانی زبان بولنے پر قدرت' ادبی طرز سے واقف ہونے کے معنی ہیں بے ساختگی سے اظہار کرنے کے ہیں۔ ادبی طرز سب سے زیادہ نپا تلا اور صحیح ہوتا ہے اور مناظرانہ طرز تقریر کے لیے موزوں ہے اس موزونیت کا انحصار دو باتوں میں سے ایک پر ہے کردار کا اظہار یا جدت کا اظہار'' رومن اور یونانی نقاد طرز ادا کو مقررہ قسموں میں تقسیم کرتے ہیں۔ زیادہ فلسفیانہ سطح پر اس کا اظہار سسرو نے بہترین خطیب کی تعریف کرتے ہوئے یوں کہا کہ بہترین خطیب وہ ہے جو اپنے سامعین کو تعلیم دیتا ہے۔ انہیں مسرور کرتا ہے اور ان کے ذہنوں میں جوش و حرکت پیدا کرتا ہے۔ انہیں سکھانا اور اس کا فرض ہے انہیں مسرور کرنا قابل تعریف بات ہے اور ان میں جوش و حرکت پیدا کرنا ناگریز ہے'' یونانی فلسفی و نقاد ''ڈاؤنی سیس'' (272) ء م جس میں بعض اہل علم نے غلطی سے یہ تصنیف منسوب کی ہے اس سلسلے میں لکھتاہ کہ شاعری اور نثر میں حالانکہ ہم وہی الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ہم الفاظ کو ایک ہی ترتیب اور ایک ہی

طریقے سے استعمال نہیں کرتے۔ بہر حال میری رائے ہے کہ بنیادی طور پر طرز تصنیف کی مختلف اقسام میں سے صرف یہ تین ہیں۔ آپ خصوصیات و امتیازات کے پیش نظر ان کو جو چاہیں نام دے لیں لیکن جہاں تک میرا تعلق ہے کیونکہ اس کا کوئی مسلمہ نام نہیں ہے میں انہیں استعارہ کی زبان میں بیان کروں گا۔ پہلے طرز کو میں سخت و درشت طرز کا نام دوں گا۔ دوسرے کو میں شائستہ اور آراستہ کہوں گا اور تیسرے کو ہم آہنگی کے ساتھ امتزاج کیا ہوا طرز کہوں گا''۔ ڈیمیٹریس اس میں چوتھے طرز کا اضافہ کرتا ہے یعنی پر زور طرز۔ غرض کہ فن خطابت کو مردانگی طرز ادا میں تقسیم کرنے کا رجحان بہت پرانا ہے۔ خود ''ڈاؤنی سیس'' فن خطابت میں طرز ادا کی تقسیم کا سہرا ''تھیو فراسٹس'' کے سر باندھتا ہے لیکن لونجائنس ان تینوں طرز ادا میں سے کسی پر توجہ نہیں دیتا۔ وہ اپنی ساری توجہ علویت اور رفعت بیان پر مرکوز کرتا ہے۔ اس ساری بحث سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ وہ موضوع جس پر لونجائنس نے قلم اٹھایا فن خطابت کا ایک پرانا مسئلہ تھا جس پر وقتاً فوقتاً اہل علم و ادب بحث کرتے رہے ہیں۔ وہ آسانی سے ان اصولوں کو دہرا سکتا تھا' قدیم صنائع کی مثالوں سے وضاحت کر سکتا تھا لیکن اس نے اس فن کے مزاج پر گہری نظر ڈالی اور اسی کے ساتھ وہ روایتی راستے سے الگ ہو گیا اس نے پرانے موضوع پر لکھا لیکن اسے ایک نئی زندگی عطا کی۔ علویت طرز ادا کی مخصوص خوبی امتیازی وصف ہے اور یہی وہ سرچشمہ ہے جہاں سے عظیم ترین شعراء اور مورخین نے فضیلت اور دائمی شہرت حاصل کی۔

مغربی ادب کے کلاسیکی دور نے لونجائنس کی تصنیف کو ارسطو کا ضمیمہ قرار دیا اور اس کے اس حصہ پر توجہ دی جو ارسطو سے متعلق ہے۔ لیکن اس تصنیف کو ''رومانی تحریک'' نے اصل اہمیت دی کیونکہ اس میں اصولوں کے بجائے جذبہ اثر پر زور دیا گیا تھا۔ اس کے ذریعہ یہ بات بھی سامنے آئی کہ ادب کا مقصد لطف اندوزی ہے اور یہ لطف ایک علوی چیز ہے۔ ارسطو نے بتایا تھا کہ ادب کچھ اصولوں پر چلتا ہے اور اس کو پرکھنے

کے لیے یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ اصول فن پارہ مین کہاں تک کامیابی کے ساتھ برتے گئے ہیں؟ لونجائنس کہتا ہے کہ ادب کے اندر ایک مخصوص علویت ہوتی ہے جو اصولوں سے بالاتر ہے۔ اسے محسوس کیا جا سکتا ہے مگر ضروری ہے کہ محسوس کرنے والے کا ذہن ایک خاص درجہ ارتقاء تک پہنچا ہوا ہو۔ اس لحاظ سے جیسے ہم ارسطو کو پہلا کلاسیکی نقاد کہتے ہیں لونجائنس کو پہلا رومانی نقاد کہہ سکتے ہیں۔ ارسطو اور لونجائنس دونوں کی تصانیف سے ادب کے دونوں رخ سامنے آجاتے ہیں۔

میں نے اس سطور میں لونجائنس اور اس کی تصنیف کا تعارف کرانے کی کوشش کی ہے تاکہ آپ لوگ لونجائنس کے اس مقالے کو زیادہ آسانی سے سمجھ سکیں۔ میں نے یہ سب کچھ آپ کے لیے نئی نسل کے لیے کیا ہے تاکہ آپ اپنے اسلاف کی طرح جہل نہ رہ جائیں اور مغرب کے وہ خیالات جو آپ کے ذہنوں میں چھا رہے ہیں انہیں براہ راست پڑھ کر دیکھ سکیں۔ اس سے آپ کے ذہن کھلیں گے۔ آپ ان خیالات کی حقیقت سے واقف ہو سکیں گے۔ سنی سنائی ادھوری باتوں پر زندگی بسر کرنا چھوڑ دیں گے۔ اور امتزاج کے عمل سے ایک ایسی دیوہیکل عمارت تعمیر کر سکیں گے جس سے آپ کا نام بھی لافانی انسانوں کی فہرست میں شامل رہے گا۔ اخبار پڑھنے کے لیے محنت نہیں کرنی پڑتی۔ ریڈیو سننے کے لیے اور ٹی وی دیکھنے کے لیے بھی محنت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ریڈیو کے لیے صرف کان کھلے رکھیے۔ ٹی وی کے لیے کان اور آنکھ دونوں کھلے رکھیے باقی کام خود بخود ہوتا رہے گا۔ لیکن ادب اور فکر و فلسفہ کے لیے سب سے زیادہ دماغ کو کھلا رکھنے کی ضرورت ہے۔

☆☆☆

لونجائنس

علویت کے بارے میں

تمہید

سیسی لیبس کا مقالہ اور اس کی کمزوریاں

میرے پیارے پوسٹومس ٹیرین ٹیانس! تمہیں یاد ہو گا کہ جب علویت کے موضوع پر سیسی لیبس کے چھوٹے مقالے پر ہم مل کر کام کر رہے تھے تو بحیثیت مجموعی وہ مقالہ ہمیں بہت سطحی معلوم ہوا تھا۔ اس میں اصل موضوع پر مصنف کی پوری گرفت نہیں تھی، اور جیسا کہ مصنف کا اصل مقصد ہونا چاہیے کہ یہ مقالہ پڑھنے والوں کو بہت کم عملی مدد بہم پہنچاتا تھا۔ کسی باقاعدہ مقالے میں دو چیزیں ضروری ہیں اولاً موضوع کی تعریف کی جانی چاہیے۔ ثانیاً اور یہ زیادہ اہم ہے کہ اس میں ان طریقوں کی راہ دکھائی جائے جن سے ہم خود مطلوبہ مقصد تک پہنچ سکیں سیسی لیبس ہم کو جاہل سمجھ کر علویت کی ماہیت کو لاتعداد مثالوں سے واضح کرتا ہے مگر وہ ان ذرائع کو غیر ضروری سمجھ کر چھوڑ جاتا ہے جن سے ہم اپنی دماغی قوت کو علویت کی صحیح حد تک پہنچا سکیں۔ بہر حال ہمیں اس کی اس محنت کی تعریف کرنی چاہیے جسے اس نے اپنے مقصد کو پورا کرنے پر صرف کیا ہے۔ اور اس کے نقائص اور کوتاہیوں کو نظر انداز کر دینا چاہیے۔

پہلا باب

علویت کے بارے میں ابتدائی خیالات

کیونکہ تم نے مجھے اس بات پر اکسایا ہے کہ میں ''علویت'' کے بارے میں تمہاری تشفی کے لیے اظہار خیال کروں ہم پہلے یہ غور کریں گے کہ آیا میرے نظریات قومی زندگی سے وابستہ لوگوں کے لیے کوئی قدر و قیمت بھی رکھتے ہیں یا نہیں اور میرے عزیز دوست! کیونکہ تمہاری فطرت اور تمہارا احساس موزونیت تمہیں اس بات پر مائل کرتا ہے کہ تم مختلف جزئیات پر صحیح ترین فیصلے کرنے میں میری مدد کرو گے۔ کیونکہ وہ ایک بہت مناسب جواب تھا جب کسی سے پوچھا گیا کہ انسان اور دیوتاؤں میں کیا چیز مشترک ہے تو اس نے کہا کرم اور سچائی۔

اے ٹیرین ٹیانس! کیونکہ اس موضوع پر اظہار خال میں تمہارے لیے کر رہا ہوں؟ تم جو خود ایک عالم فاضل شخص ہو۔ میں شدت سے محسوس کرتا ہوں کہ میں طویل تمہید سے اجتناب کر سکتا ہوں اور یہ بات بتانے کی ضرورت نہیں ةے کہ علویت طرز ادا کی مخصوص خوبی اور امتیازی صفت ہے اور یہی وہ سرچشمہ ہے جہاں سے عظیم ترین شعراء اور مورخین نے فضیلت اور دائمی شہرت حاصل کی کیونکہ اعلیٰ زبان و بیان کا اثر یہ نہیں ہے کہ وہ سامدین کو ترغیب دے بلکہ انہیں محو کر دے اور ہر دور میں اور ہر طرح س جو چیزیں ہمں وجد میں لا کر استعجاب میں ڈالے' بمقابلہ اس زبان ک جو ہمیں ترغیب یا تسکین دے زیادہ موثر و پرزور ہوتی ہے۔ ہمیں جس حد تک ترغیب دی جا سکتی ہے یہ بات عام طور پر ہمارے قابو میں ہوتی ہے لیکن یہ علوی حصے زبردست قوت دلربائی و کمال فن سے اپنا گہرا اثر چھوڑتے ہیں اور سامعین کو اپنی مٹھی میں لے لیتے ہیں اختراعی قوت و مہارت صحیح ترتیب اور مواد کی تنظیم صرف چند اچھے اشاروں میں ظاہر

نہیں ہوتی بلکہ ساری تصنیف کے باطن میں سرائیت کیے ہوئے ہوتی ہے۔ اور آہستہ آہستہ سامنے آتی ہے۔ بر خلاف اس کے علویت کا ایک بر محل اشارہ ہر چیز کو بجلی کی گھن گرج کی طرح بکھیر دیتا ہے اور آناً فاناً میں بولنے والے کی پوری قوت کو ظاہر کر دیتا ہے لیکن میرے پیارے ٹیرین ٹیانس میں سمجھتا ہوں کہ تم ان باتوں اور اسی قسم کی دوسری باتوں کو اپنے تجربے سے واضح کر سکتے ہو۔

دوسرا باب

کیا علویت کا بھی کوئی فن ہے؟

آگے بڑھنے سے پہلے مجھے یہ سوال اٹھانا چاہیے کہ آیا کوئی ایسی چیز بھی ہے جسے ہم علویت یا گہرائی کا فن کہہ سکیں۔ کیونکہ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ وہ لوگ جو اس قسم کے امور کو فنی اصولوں کے متعلق کرتے ہیں بالکل غلط راستے پر ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ جینیس پیدائشی چیز ہے یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جس کا اکتساب کیا جا سکے اور صرف فطرت ہی وہ فن ہے جو اسے پیدا کرتی ہے ان کا عقیدہ ہے کہ فطری جینیس کے کارنامے اس وقت بے مزہ بلکہ ذلیل و خوار ہو جاتے ہیں جب انہیں اصول و نظام کی سوکھی ہڈیوں میں تبدیل کیا جاتا ہے بہر حال میرا خیال ہے کہ اس کے مخالف نقطہ نظر کے لیے بھی جگہ ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ فطرت جہاں تک عظیم احساسات کا تعلق ہے حالانکہ اپنے ہی قانون کی پابند ہے۔ لیکن وہ اٹکل پچو اور پورے طور پر بغیر نظام کے کام نہیں کرتی۔ فطرت ہی تمام عوامل میں پہلا سبب اور بنیادی تخلیقی اصول ہے۔ لیکن ایک نظام کا منصب یہ ہے کہ ہر عمل کے لیے صحیح لمحہ اور درجہ مقرر کرے اور استعمال اور عمل کے لیے واضح ترین اصول بنائے۔ مزید برآں یہ کہ علوی محرکات اس وقت زیادہ خطرے میں پڑ جاتے ہیں جب انہیں ان پر ہی چھوڑ کر علم کے توازن اور قوت سے الگ کر دیا جاتا ہے۔ دراصل ان کو روکنے اور مہمیز دونوں کی ضرورت ہوتی ہے۔

انسان کی تمام زندگی کو ایک کل کی حیثیت سے دیکھتے ہوئے ڈیموستھینز کہتا ہے کہ تمام رحمتوں میں سب سے اچھی رحمت ''اچھی قسمت'' ہے اور اس کے بعد ''اچھا مشورہ'' آتا ہے جو کسی طرح بھی کم اہم نہیں ہے۔ کیونکہ اس کے بغیر وہ سب کچھ برباد ہو جاتا ہے جو اچھی قسمت سے حاصل ہوتا ہے۔ اسی اصول کو زبان و بیان کے اصول پر

عائد کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''فطرت'' اچھی قسمت کی جگہ لے لیتی ہے اور ''فن'' اچھے مشورہ کی۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ہم یاد رکھیں کہ کچھ لسانی اثرات صرف فطرت سے پیدا ہوتے ہیں جنہیں سوائے فن کے کسی اور ذریعے سے نہیں سیکھا جا سکتا۔ وہ نقاد جوان لوگوں کی مذمت کرتا جو یہ فن سیکھنا چاہتے ہیں اگر ان باتوں کو ذہن نشین رکھے گا تو میرا خیال ہ کہ وہ پھر اس بحث موضوع کے مطالعہ کو سطحی اور غیر مفید نہیں کہے گا۔

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

تیسرا باب

جو غلطیاں علویت کے خلاف جاتی ہیں

......وہ بھٹی کے دور جانے والی روشن چمک دمک کو زائل کر دیتے ہیں

اخاہ! مجھے ایک چولھا جلانے والے کو دیکھو

ایک شعلے کا ہار تیز دھارے کی طرح میں اوپر پھینکوں گا

میں چھت کو جلا دوں گا اور کوئلہ کر دوں گا

نہیں اب میرا گیت عظیم راگ کا (گیت) نہیں ہے

اس قسم کی چیزیں المیہ نہیں ہیں بلکہ ظاہری المیہ ہیں۔ شعلہ کا ہار۔ آسمان پر تے کرتے ہوئے بوریاس کو بانسری بجاتے ہوئے پیش کرنا اور اسی قسم کی دوسری چیزیں۔ یہ طرز ادا کا ابہام ہے۔ امیجری (Imagery) الجھی ہوئی ہے اور یہ دہشت کا اثر پیدا نہیں کرتی ہر فقرہ جب غور سے دیکھا جاتا ہے تو ڈھیرے ڈھیرے خوفزدگی کی سطح سے گر کر پستی کی طرف چلا جاتا ہے۔

ٹریجیڈی میں جو اپنی اصلیت میں شاندار ہوتی ہے۔ اور جس میں لفاظی ک لیے بھی جگہ ہوتی ہے' بے محل ابہام نا قابل معافی ہے۔ میرا خیال ہے کہ حقیقی بیان کے لیے تو یہ بہت ہی ناموزوں ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ لوگ لیون ٹینی پر ہنستے ہیں جب وہ لکھتا ہے کہ زرکیسس ایرانیوں کا ''زلیس'' ہے یا گدوں کو زندہ کرنے والی قبریں کہتا ہے۔ اسی طرح کال تھینز کے کچھ فقرے مضحک ہیں کیونکہ اس میں لفاظی تو ہ لیکن علویت نہیں ہے۔ اس سے زیادہ کلیائی ٹارکس کے کچھ فقرے ہیں جو سوفو کلیز کے الفاظ میں سطحی آدمی تھا کہ جو بانسری کو بغیر سانس پر قابو رکھے بجاتا تھا ایسی مثالیں امفی کراٹیس اور ہیگی سیاس اور میٹرس کے یہاں بھی ملتی ہیں کیونکہ وہ جب اپنے آپ کو وجد کے عالم میں سمجھتے ہیں تو دراصل وہ وجد کے عالم میں نہیں ہوتے۔ بلکہ متبذل اور

رکیک ہوتے ہیں

بے جا لفاظی بے حد فاش غلطی ہے جس سے بچنا چاہیے۔ کیونکہ کسی نہ کسی طرح وہ سب لوگ جو کمزوری اور خشکی سے بچنے کے لیے شان دار الفاظ استعمال کرتے ہیں قدرتی طور پر اس غلطی کا شکار ہو جاتے ہیں اور اس کیے پر اعتماد کرنے لگتے ہیں۔ ''بڑے مقصد میں ناکامی بھی بہر حال شان دار ناکامی ہے'' جیسے انسان کے جسم میں ورم ویسے ہی زبان و بیان میں بھی ورم بری چیز ہے۔ محض بھرتی کی غیر مخلصانہ باتیں الٹا اثر کرتی ہیں کیونکہ کہا جاتا ہے کہ اونگھتے ہوئے آدمی سے زیادہ خشک کوئی نہیں ہوتا۔

بے جا لفاظی علویت کو حد سے زیادہ حاصل کرنے کی خواہش سے پیدا ہوتی ہے۔ ابتذال شکوہ کا دشمن ہے کیونکہ یہ بالکل پست اور گھٹیا ہوتا ہے۔ اور در حقیقت سب سے زیادہ گھٹیا غلطی ہ۔ ابتذال کیا ہے؟ کیا یقیناً وہ ایسا خیال نہیں ہے جو علم کی نمائش کے لیے اس حد تک ابھارا جاتا ہے کہ وہ خش اور بے اثر ہو جاتا ہے؟ مصنف اس قسم کی غلطیوں کا شکار اس وقت ہوتے ہیں جب وہ انوکھے اور سوچے سمجھے اثر کو قبول کرنا چاہتے ہیں اور زیادہ تر اس وقت وہ دوسروں کو زیادہ متوجہ کرنا چاہتے ہیں لیکن ہوتا یہ ہے کہ وہ بھونڈے پن اور تصنع کا شکار ہو جاتے ہیں۔

اسی سے تعلق رکھتی ہوئی ایک تیسری قسم کی غلطی ہے جو جذبات کو مشتعل کرنے والی تحریر میں نظر آتی ہے اور جسے تھوڈورس نے جھوٹے جذبات کا نام دیا ہے۔ یہ صحیح جذبات کی جگہ کھوکھلی ہے کیونکہ مصنف اکثر بھٹک جاتے ہیں جیسے نشے میں اور ایسے جذبات کا اظہار کر دیتے ہیں جو موضوع سے تعلق نہیں رکھتے۔ بلکہ بالکل ذاتی ہوتے ہیں اور اسی لیے تھکا دیتے ہیں۔ وہ سامعین جو ان کی تصانیف کی اس جذباتیت سے متاثر نہیں ہوتے انہیں یہ تصانیف بدنما معلوم ہوتی ہیں اور قدرتی طور پر صورت حال یہ ہوتی ہے کہ مصنف خود تو عالم وجد میں ہوتے ہیں لیکن سامعین بالکل نہیں ہوتے۔ بہر حال جذبات کے اس مسئلے پر میں کسی اور جگہ بحث کروں گا۔

چوتھا باب

تصنع پسندی

دوسری غلطی جس کا میں نے ذکر کیا یعنی تصنع پسندی اور نمائش (ظاہرداری) اس کی مثالیں کثرت سے ٹائی مائیس کے ہاں ملتی ہیں جو کسی حد تک باصلاحیت مصنف ہے۔ جس میں اہ بگاہ شکوہ اظہار کی صلاحیت بھی ہے اور ساتھ ساتھ قوت اختراع اور علم بھی ہے۔ وہ دوسروں کی غلطیوں پر تنقید کرنے کا تو بڑا شائق تھا لیکن خود اپنی غلطیوں سے بے بہرہ رہا۔ عجیب وغریب تصورات وپیش کرنے کے جذبے نے اسے ابتذال کا شکار بنا دیا۔ میں اس مصنف سے یہاں ایک آدھ مثال ہی پیش کروں گا کیونکہ سیسی لیس نے کافی مثالیں دی ہیں۔ سکندر اعظم کی تعریف میں کہتا ہے ک اس نے تمام ایشیا پر اس سے کم عرصے میں قبضہ کرلیا جتنے عرصے میں آئی سوکریٹس نے اپنا وہ قصیدہ لکھا جس میں اس نے ایرانیوں کے خلاف جنگ کی وکالت کی تھی۔ مقدونیا کے اس عظیم فاتح کا مقابلہ ایک شاعر سے کتنا عجیب ہے۔ کیونکہ یہ ظاہر ہے کہ ٹائی مائیس نے اس بات کو اس زاویے سے دیکھا کہ اسپارٹا کے لوگ شجاعت وجوانمردی میں آئی سو کریٹس سے بہت کم تھے کیونکہ میسینی کو فتح کرنے میں انہیں تیس سال لگ۔ جبکہ آئی سو کریٹس کو قصیدہ لکھنے میں دس سال ہی لگے۔ پھر دیکھیے کہ وہ ان ایتھنز والوں کے بارے میں کیا کہتا ہے جو سسلی میں پکڑ لیے گئے تھے انہوں نے ہرمیز کی توہین کی اور اس کے بت کو توڑ ڈالا اور اسی کی انہیں سزا ملی۔ زیادہ تر صرف ایک آدمی کی کوششوں سے یعنی ہرموکریٹس سے جو ہرمون کا بیٹا تھا اور جو باپ کی طرف سے ناراض دیوتا کے خاندان سے تھا۔ میرے عزیز ٹیرین ٹیانس! مجھے اس بات میں تعجب ہے کہ وہ ظالم ڈراوئنی سی لیس کے بارے میں کچھ نہیں لکھتا کہ ”جیسے زلیس اور ہیراکلس کی توہین

کرنے کے جرم میں ڈیون اور ہیراکلائڈس بادشاہت سے محروم کر دیتے ہیں''۔

لیکن ٹائی مائیس کو کیوں دوش دیا جائے جب زینوفون اور افلاطون جیسے نیم دیوتا جو سقراط کے مدرسہ کے تربیت یافتہ تھے' اکثر ایسے سطحی اثرات پیدا کرنے والے جوش میں خود کو فراموش کر بیٹھے۔ ''اسپارٹا کا دستور'' میں زینوفون لکھتا ہے ''حقیقت میں آپ ان کی آوازیں سنگ مرمر کے آوازوں سے بھی کم سنیں گے۔ اور ان کی نظروں کو دھات کے مجسموں کی نظروں سے بھی زیادہ آسانی سے پھیر سکیں گے۔ اور آپ انہیں کنواریوں سے بھی زیادہ شرمیلا پائیں گے'' یہ بات وہ آنکھوں کی پتلیوں کو شرمیلی کنواریاں ہے زینوفون سے زیادہ امتی کریٹس کے لیے موزوں تھی۔ خدا معاف کرے ہم سے اس بات پر یقین کرنے کے لیے کہنا کہ ان میں سے ہر ایک شرمیلی آنکھیں تھیں جب کہ یہ کہا جاتا ہے کہ لوگوں کی بے شرمی آنکھوں سے زیادہ کسی اور چیز سے ظاہر نہیں ہوتی جیسا کہ اس کہاوت سے معلوم ہوتا ہے کہ تو شرابی جس کی آنکھیں کتے کی سی ہیں۔ بہر حال ٹائی مائیس نے زینوفون کی اس تصنع پسندی کو بھی نہیں چھوڑا بلکہ چرا کر اپنے تصرف میں لے آیا۔ اگاتھوکلیس کے بارے میں یہ بتاتے ہوئے کہ اس نے اپنی رشتہ کی بہن کو' جبکہ اس کی شادی دوسرے مرد کے ساتھ ہو چکی تھی اور پردہ کشائی کی رسم ہو رہی تھی کیسے بھگالیا۔ وہ پوچھتا ہے ''ایسا کون کرتا اگر اس کی نگاہ میں کنواریوں کے بجائے چھنالیں نہ ہوتیں''۔

افلاطون کی بابت وہ کہتا ہے کہ جب اس کا مقصد صرف لکڑی کی تختیوں سے ہے وہ لوگ سرو کی لکڑی پر یادگاریں کندہ کریں گے اور انہیں عبادت گاہوں میں رکھیں گے۔ اور پھر دیواروں کے بارے میں ساپارٹا سے اتفاق کرتا ہوں کہ دیواروں کو زمین میں سوتا ہوا چھوڑ کر جائے اور انہیں پھر نہ جگایا جائے۔ اور ہیروڈوٹس کا خوبصورت عورتوں کے بارے میں یہ فقرہ کہ جب وہ انہیں آنکھوں کو سخت اذیت پہنچانے والیاں کہتا ہے' کسی طرح بھی بہتر نہیں ہے۔ لیکن ہیروڈوٹس کے پاس کسی حد تک اس کا جواز

ہے کیونکہ اس فقرہ کو اس کی کتاب میں وحشی لوگ استعمال کرتے ہیں اور وہ بھی نشے کی حالت میں۔ بہر حال اس قسم کے پست الفاظ ایسے لوگوں کے منہ سے کہلوانا بھی مناسب نہیں ہے۔ اور اس طرح خود کو آئندہ نسلوں کی تنقید کا نشانہ نہ بنانے کی دعوت دینا ہے۔

پانچواں باب

ادبی ناشائستگی کا مخرج

ادب میں یہ تمام ذلیل اور بھونڈی باتیں ایک وجہ سے ہوتی ہیں انوکھے خیالات کے اس شوق سے جو آج کل کے مصنفین کو بہت زیادہ ہے۔ کیونکہ ہماری غلطیاں بھی زیادہ تر اسی ذریعہ سے آتی ہیں جس ذریعے سے ہماری خوبیاں آتی ہیں۔ اس طرح جبکہ عمدہ اسلوب علوی تصورات خوشگوار فقرے سے کسی تصنیف کو موثر بنانے میں تاہم یہ چیزیں نہ صرف کامیابی کی بنیاد اور مخرج ہیں بلکہ ناکامی کی بھی۔ اس قسم کی چیزیں طرز میں تبدیلی مبالغہ اور محاورہ سے بھی تعلق رکھتی ہیں اور آگے چل کر میں بتاؤں گا کہ ان کے استعمال میں کیا کیا خطرے پوشیدہ ہیں؟ سر دست میں یہ بتاؤں گا کہ ان غلطیوں سے کیسے بچا جا سکتا ہے تا کہ علویت کی صفت کو حاصل کیا جا سکے۔

چھٹا باب

تنقید اور علویت

میرے دوست ایسا کرنے کا طریقہ یہ ہے کہ ہم اچھی طرح سمجھ لیں کہ حقیقی علویت کیا ہے؟ مگر یہ کوئی آسان کام نہیں ہے کیونکہ ادب پر رائے دینا طویل تجربے کا سب سے بڑا حاصل ہے۔ لیکن اگر مجھے ہدایت کے طور پر یہ بات کرنی ہے تو شاید حسب ذیل باتوں سے ہم ان امور میں فرق کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

ساتواں باب

حقیقی علویت

میرے عزیز دوست یہ سمجھ لینا چاہیے کہ جیسے عام زندگی میں کوئی ایسی چیز علوی نہیں کہلائی جاسکتی جسے حقیری و ذلیل سمجھا جائے۔ بالکل یہی معاملہ علویت کے ساتھ ہے۔ اس طرح دولت' عزت' شہرت' بادشاہت اور وہ سب چیزیں جو نمائشی شان و شوکت کی ظاہرہ علامتیں ہیں عقل مند آدمی کو زبردست رحمتیں نہ معلوم ہوں گی کیونکہ ان سے نفرت کرنا اور انہیں ذلیل سمجھنا بھی ایک نیکی سمجھی جاتی ہے۔ اور لوگ یقیناً ان لوگوں کی کم عزت کرتے ہیں بمقابلہ ان لوگوں کے جو اگر چاہتے تو ان کو حاصل کرسکتے تھے' لیکن وہ اتنے عالی دماغ تھے کہ ان چیزوں کو ذلیل سمجھتے رہے۔ اسی طرح ہمیں شاعری اور ادب کا بھی کامل طرز کے بارے میں غور کرنا چاہیے کہیں ایسا تو نہیں ہے کہ کچھ حصے شان وعظمت کا اثر محض بے مقصد آرائش سے تو قائم نہیں کررہے ہیں اور اگر اس آرائش کو الگ کردیا جائے تو وہ محض لفاظی بن کر تو نہیں رہ جائیں گے؟ ایسے حصوں کی تعریف کرنے کے بجائے انہیں رد کرنا بہتر ہے۔ کیونکہ علویت کسی پوشیدہ قوت سے ہماری روحوں کو بلند کرتی ہے۔ ہمیں ایک قابل فخر بلندی اور زبردست خوشی محسوس ہوتی ہے۔ بالکل ایسے گویا ہم نے وہ تخلیق خود کی ہے جسے ہم سن رہے ہیں۔

اگر کوئی ذہین اور عالم آدمی کسی حصے کو کئی بار سنے اور اگر وہ حصے علویت کے احساس کے ساتھ اس کی روح کو متاثر نہ کرسکیں یا اس کے ذہن کے لیے غور وفکر کے لیے مواد نہ چھوڑیں' بلکہ غور سے مطالعہ کرنے پر ان کی اثر انگیزی زیادہ سے زیادہ کم ہوتی جائے تو اسے ہم حقیقی علویت کی مثال نہیں کہہ سکتے۔ یقیناً نہیں کہہ سکتے اگر وہ ایک دفعہ پڑھنے کے بعد بے اثر ہوجائے۔ کیونکہ کوئی حصہ اسی وقت علوی کہلایا جائے گا اگر وہ بار بار

امتحان برداشت کر سکے اور اگر اس کے اثر سے بچنا مشکل بلکہ ناممکن ہو اور وہ پوری قوت سے اپنے انمٹ نقوش حافظہ پر ثبت کر دے۔ اس بات کو کلیہ کے طور پر تسلیم کر لینا چاہیے کہ علویت اپنے سارے حسن و صداقت کے ساتھ ان تصانیف میں ہوتی ہے جو سب انسانوں کو ہر دور میں اچھی لگتی ہے۔ کیونکہ جب وہ لوگ جو اپنے پیشوں طرز زندگی خوہشات' عمروں اور اپنی زبان کے اعتبار سے مختلف ہیں۔ کسی تصنیف کے بارے میں ایک ہی انداز سے سوچتے ہیں تو ایسے آدمیوں کا متفقہ فیصلہ جن میں بہت کم چیزیں مشترک ہیں اس چیز کے بارے میں جس کی وہ تعریف کر رہے ہیں ایک اٹل اور مضبوط عقیدہ کو جنم دیتا ہے۔

آٹھواں باب

علویت کے پانچ مخرج

یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاندار طرز کے پانچ مفید مخرج ہیں اور یہ پانچوں قدرت زبان کی مشترک بنیاد پر قائم ہیں۔ جس کے بغیر کوئی قابل وقعت کام نہیں کیا جا سکتا۔ پہلا اور سب سے اہم مخرج جیسا کہ میں نے زینوفون کی تشریح میں کہا ہے عظیم تصورات کو تشکیل دینے کا ملکہ ہے۔ دوسرا محرک طاقت ور اور الہامی جذبہ ہے۔ علویت کے یہ دونوں عناصر زیادہ تر پیدائشی ہوتے ہیں۔ باقی عناصر فن کی پیداوار ہوتے ہیں۔ یعنی دو قسم کے صنائع۔ صنائع معنوی اور صنائع لفظی کی موزوں ترتیب اور اسی کے ساتھ ایک اعلیٰ طرز ادا کی تخلیق، جو انتخاب الفاظ، امیجری کے استعمال اور اس اسلوب سے جو محنت سے بنا کر مکمل کیا گیا ہو پیدا ہوتا ہے۔ علویت کا پانچواں مخرج جو ان سب کا احاطہ کرتا ہے جن کا میں نے پہلے ذکر کای ہے وہ مجموعی تاثر ہے جو رفعت اور وقار سے پیدا ہوتا ہے۔

اب یہ بتاتے ہوئے کہ سیسی لیس نے ان پانچ حصوں میں سے کچھ کو چھوڑ دیا ہے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ ان عنوانات کے تحت کیا کیا آتا ہے؟ ان میں سے ایک وہ ہے جو جذبات سے تعلق رکھتا ہے اگر وہ یہ سمجھتا ہے کہ علویت اور جذبہ ایک ہی چیز ہے اور وہ لازمی طور پر ایکدوسرے کے وابستہ ہیں تو وہ غلطی پر تھا۔ کیونکہ بہت سے جذبے ایسے ہیں جو پست اور ارزل ہیں اور کسی طرح بھی علوی نہیں ہیں مثلاً ترس، غم اور خوف۔ اور دوسری طرف بہت سے علوی حصے کسی جذبے کا اظہار ہی نہیں کرتے جیسے کہ لاتعداد مثالوں میں سے ایک مثال الوڈائے کے بارے میں شاعر (ہومر) کا یہ زبردست مصرع:

''اس نے اوسا کو اولمپس پر جمانے کی کوشش کی اور اوسا پر جنگل سے لدا ہوا پیلین رکھا تا کہ وہ آسمان پر چڑھ سکیں''۔

اور اس سے زیادہ عظیم تصور تو بعد میں آتا ہے:

''اور اسے وہ یقیناً پورا کر لیتے'' (اوڈیسی ۱۱' ۳۱۵' ۳۱۶' ۳۱۷)

مقررین کی مدح سرائیوں سے تہواری خطبوں اور اتفاقی تقریروں میں ہر قدم پر شان و شوکت اور عظمت کے اشارے ملتے ہیں۔ مگر ان میں جذبہ نہیں ہوتا۔ اس لیے جذباتی مقررین بے اثر مداح ہوتے ہیں۔ جب کہ وہ لوگ جو مداحی میں کمال رکھتے ہیں جذباتیت سے احتراز کرتے ہیں۔ لیکن اگر سیسی لیس کا یہ خیال تھا کہ جذبہ علویت میں کوئی اضافہ نہیں کرتا اور اس لیے اس کا ذکر اپنے مقالے میں ضروری نہیں سمجھتا تھا تو وہ پھر ایک فاش غلطی کر رہا تھا' کیونکہ میں اعتماد کے ساتھ کہوں گا کہ کوئی چیز شاندار طرز میں فیصلہ کن طریقے سے اتنا اضافہ نہیں کرتی جتنا موزوں مقام پر ایک لیلیٰ جذبہ کرتا ہے اور مقرر کے لفظوں میں آسمانی الہام کی روح پھونک دیتا ہے۔

نواں باب

روح کی رفعت

کیونکہ روح کی رفعت کا ان تمام امور میں سب سے اہم حصہ ہوتا ہے اور حالانکہ یہ ایک عطیہ خداوندی ہے اور اکتسابی صفت نہیں ہے۔ پھر بھی ہمیں اپنے دماغ کو عظیم خیالات کی پیدائش کے لیے جہاں تک ممکن ہو تیار کرتے رہنا چاہیے۔ ہمیں چاہیے کہ ہم مستقل طور پر اپنے ذہنوں کو اعلیٰ الہام سے سیراب کرتے رہیں تم پوچھو گے کہ یہ کن ذرائع سے ہوسکتا ہے؟ میں نے اس کی برے میں اور لکھتے ہوئے کہا تھا کہ "علویت اعلیٰ دماغ کی صدائے بازگشت ہے" اس طرح ایک سیدھا سادہ خیال بغیر کہے بھی اس دماغ کی عظمت کی وجہ سے جو اسے ادا کررہا ہے خود بخود اثر کرے گا۔ مثال کے طور پر روحوں کو طلب کرنا میں اجاکس کی خاموشی علوی اور پر شکوہ ہے۔ الفاظ میں ادا کیے جانے سے کہیں زیادہ عظیم۔

اولاً یہ بالکل ضروری ہے کہ اس قوت کے ذرائع بتائے جائیں اور واضح کیا جائے کہ ایک کوش بیان فصیح انسان ایک ایسے دماغ کا مالک ہوتا ہے جو پست اور **ذلیل** نہیں ہوتا۔ کیونکہ یہ ایسی بات کہیں جو قابل ذکر ہو اور جو لافانی شہرت کی حامل ہو۔ تقریر کی عظمت انہی لوگوں کا حصہ ہے جن کے خیالات گہرے ہیں۔ شاندار طرز ادا قدرتی طور پر اعلیٰ دماغ لوگوں ہی میں ہوتا ہے۔ پارمینیو کو اسکندر کا جواب' جب اس نے کہا میں مطمئن ہو جاتا......

(یہاں مخطوطے کے چھ صفحے غائب ہیں)

......زمین سے آسمان کا فاصلہ اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ ہومر کی بلندی بھی ہے اور اس کی کشمکش کا اظہار بھی۔

اس سے بالکل مختلف ہیسیڈ کا وہ بیان ہے جو اس نے ''تکلیف' کے بارے میں لکھا ہے (اگر ''دی شیلڈ'' کو ہیسیڈ کی تصنیف مانا جائے)۔

''اس کے نتھنوں سے ناک بہہ رہی ہے''۔

جو تصور اس نے پیش کیا ہے وہ پر زور نہیں ہے بلکہ تکلیف دہ ہے۔

لیکن دیکھو ہومر کس طرح آسمانی قوتوں کی تعریف کرتا ہے۔

''اور جہاں تک ایک آدمی اپنی آنکھوں سے دھندلے فاصلے کو دیکھ سکتا ہے جب وہ پہاڑ کی چوٹی پر بیٹھا ہوا ورشرب کے سے رنگ کے تاریک سمندروں کو دیکھ رہا ہو حتیٰ کہ اتنی دور دیوتاؤں کے زور زور سے ہنہناتے ہوئے گھوڑوں کی جست ہے''۔

ہومر ان کی زبردست جست کو کائناتی فاصلوں سے ناپتا ہے۔ کیا اس کے اس انتہائی شکوہ کو دیکھ کر یہ نہیں کہہ سکتا کہ اگر دیوتاؤں کے گھوڑے ایک کے بعد دوسری جست لگائیں تو سطح زمین پر جگہ ہی باقی نہیں رہے گی؟ اور دیوتاؤں کی جنگ کے لیے جو امیج (Image) وہ استعمال کرتا ہے وہ بھی وسیع ہے۔

''اور ان کے چاروں طرف وسیع آسمانوں اور اولمپس کے باجوں کی آواز گونج رہی تھی اور زمین کے نیچے دنیا ہیڈس میں تاریکیوں کے حکومت کا بادشاہ اپنے تخت سے اچھل پڑا اور خوف سے چیخ اٹھا۔ کہیں ایسا نہ ہو کہ زمین کو ہلا دینے والا پوسائڈن زمین کے دو ٹکڑے ہی نہ کر دے اور فانی اور لافانی لوگوں کے سامنے وہ مقامات نہ لا کھڑا کرے جنہیں خود دیوتا بھی نفرت اور حقارت سے دیکھتے ہیں''۔

(ایلیڈ ۲۱، ۳۳۸ اور ۲۰، ۶۱-۶۵)

میرے دوست تم دیکھتے ہو کہ زمین کس طرح اپنی بنیادوں سے اوپر کی طرف پھٹ گئی ہے ٹارٹارس کس طرح سامنے آ گیا ہے اور تمام کائنات کس طرح زیر و زبر اور ٹکڑے ٹکڑے ہو گئی ہے اور ہر چیز جنت اور دوزخ فانی اور لافانی چیزیں جنگ کے تصادم اور خطرہ میں شریک ہیں۔

اور تاہم، اگر دوسرے پہلو سے یہ چیزیں مرعوب کرنے والی ہیں ہم انہیں تمثیل نہ مانیں تو وہ قطعی طور پر دیوتاؤں کے خلاف معلوم ہوتی ہیں اور ہمارے احساس موزونیت کو ٹھیس پہنچاتی ہیں۔ ان زخموں کے بیان میں جو دیوتاؤں کے لگے ان کے جھگڑوں میں ان کی انتقامی کاروائیوں میں ان کے آنسوؤں میں ان کے قید خانوں کے بیان میں اور ان کے مختلف جذبات میں ہومر نے اپنی پوری تیاری کے ساتھ یہ کوشش کی ہے کہ ٹرائے کی جنگ میں حصہ لینے والوں کو دیوتا بنا دے اور دیوتاؤں کو آدمی بنا دے۔ لیکن جب ہم فانی انسانوں کے لیے اگر ہم آفت زدہ ہیں موت پریشانیوں سے نجات کا ذریعہ بنائی گئی ہے۔ ہومر نے دیوتاؤں کو ان کی فطرت ہی میں نہیں بلکہ عالم بدنصیبی میں بھی لافانی بنا دیا ہے۔

لیکن دیوتاؤں کی جنگ کے بیانات سے کہیں بہتر وہ حصے ہیں جو آسمانی فطرت کو اس طرح پیش کرتے ہیں جیسی کہ وہ حقیقتاً یعنی پاک شاندار اور خالص مثلاً پوسائی ڈن کے بارے میں وہ سطور اس حصے میں جس پر مجھ سے پہلے بھی بہت سے لوگوں نے اظہار خیال کیا ہے:

''اور دور تک پھیلے ہوئے پہاڑ اور جنگل اور چوٹیاں اور ٹروجن شہر اور اکینس کے جہاز، پوسائی ڈن کے لافانی قدموں کے نیچے، جب وہ قدم بڑھانے لگا تھرا اٹھے۔ اور وہ چڑھتے ہوئے پانی کو ہنکاتا چلا گیا اور چاروں طرف سے سمندر کی عجیب مخلوق اپنی پوشیدہ جگہوں اور بلوں سے نکل آئی اور اس کے چاروں طرف ناچنے لگی کیونکہ وہ اپنے مالک کو پہچان گئی تھی۔ اور جوش وخروش میں سمندر نے اپنی لہروں کو بکھیر دیا اور وہ آگے کی طرف اڑ گئیں''۔

اسی طرح یہودیوں کے قانون بنانے والے نے، جو معمولی آدمی نہ تھا۔ آسمانی ہستی کی قوت کا اعلیٰ تصور وضع کیا اور اس کو لفظوں میں بیان کیا۔ جب اپنے ''قوانین'' کے شروع میں اس نے لکھا ''خدا نے کہا کیا؟ روشنی ہو جائے اور روشنی ہوگئی۔ زمین ہو

جائے اور زمین ہو گئی''۔

اے دوست میرا خیال ہے کہ تمہیں ناگوار گزرے گا اگر میں تمہارے سامنے ہومر کا ایک اور حصہ پیش کروں۔ وہ حصہ جو انسانی معاملات سے تعلق رکھتا ہے۔ یہ دکھانے کے لیے کہ وہ عام طور پر خود کو کس طرح انسانی عظمت کی علویت سے ہمکنار کرتا ہے۔ ایک دم سے یونانیوں کی جنگ رات کے گھپ اندھیرے میں ڈوب جاتی ہے اور پھر اجاکس بوکھلا کر کہ اب کیا کرے چلا اٹھتا ہے:

''اے باپ زیوس! کیپا کی اولاد کو اندھیرے سے بچا۔ ہمیں اچھا موسم دے۔ اور حکم دے کہ ہم اپنی آنکھوں سے دیکھ سکیں۔ ہمیں برباد ہی کردے مگر دن کی روشنی میں''۔

یہ درحقیقت ایک اجاکس کے احساسات ہیں۔ وہ زندگی میں دعا نہیں مانگتا۔ کیونکہ ایک ہیرو کے لیے یہ گھٹیا بات ہے مگر چونکہ معذور کردینے والے اندھیرے میں وہ اپنی بہادری کو کسی عظیم کام میں نہیں لگا سکتا اس لیے وہ پریشان ہے کہ یہ اندھیرا اسے لڑنے سے روک رہا ہے اور دن کے فوراً طلوع ہونے کی دعا مانگتا ہے۔ ارادہ کرتا ہے کہ اس کی ہمت و حوصلہ کے مطابق اسے موت ملے خواہ زیوس ہی اس کے خلاف کیوں نہ لڑ رہا ہو۔ فی الحقیقت یہاں ہومر جنگ کی روح کو روشن کردیتا ہے اور اس سے اس طرح متاثر ہوتا ہے جیسے کہ وہ خود:

''دیوانہ وار غصہ کر رہا ہے کہ نیزہ باز آریس کی طرح جیسے تباہ کن شعلے پہاڑیوں کے بیچ میں گھنے جنگل کے گنجان حصوں میں لپکتے ہیں اور جھاگ اس کے ہونٹوں پر جمع ہو جاتا ہے''۔

بہر حال ساری اوڈیسی میں جو کئی وجوہ کی بنا پر توجہ کے قابل ہے ہومر ثابت کرتا ہے کہ جب ایک عظیم جینئس زوال پذیر ہوتا ہے تو اس کے زوال اور بڑھاپے کی خاص علامت یہ ہے کہ اسے حکایات اور قصوں کا شوق ہو جاتا ہے۔ کیونکہ بہت سے اسباب

کی بنا پر یہ بات واضح ہے کہ یہ تصنیف کا دوسرا تخلیقی عمل ہے۔علاوہ ازیں کہ ساری اوڈیسی میں وہ ڈرائے میں اپنے تجربات کے باقی ماندہ حصے جنگ ٹروج کے قصوں کے ذریعہ پیش کرتا ہے۔اور وہاں وہ اپنے ہیرووں کو غم والم کا وہ قرضہ ادا کرتا ہے جو عرصہ سے واجب الادا تھا حقیقت میں اوڈیسی کی حیثیت ایلیڈ کے اختتامیہ سے زیادہ نہیں ہے۔

"عظیم سورما اجاکس وہاں پڑا ہوا ہے وہاں اکیلز پڑا ہے اور وہیں پیٹروکلس جو دیوتاؤں کی شوریٰ میں شریک تھا' اور وہیں میرا اپنا پیارا بیٹا بھی"۔

میں سمجھتا ہوں کہ چونکہ ایلیڈ عالم جوانی میں لکھی گئی اس لیے یہ ساری تصنیف اور کشمکش سے لبریز ہے جبکہ اوڈیسی کا زیادہ حصہ افسانوی ہے جو بڑھاپے کی نمایاں خصوصیت ہے۔ اس طرح اوڈیسی میں ہومر کو ڈوبتے ہوئے سورج سے تشبیہ دی جا سکتی ہے۔جس کی شان وشکوہ شدت وحرارے عاری ہے کیونکہ یہاں اس کا راگ وہ نہیں رہتا ہے جو ڈرائے کے گیتوں میں نظر آتا ہے۔اس کے عظیم قصوں میں وہ ربط ہیں ہے اور نہ یہاں جذبات کا وہ گہرا رنگ ہے اور نہ وہ ہمہ گیر خطیبانہ اسلوب ہے جو حقیقی زندگی سے حاصل کیے ہوئے تجربوں سے مملو ہے۔معلوم ہوتا ہے کہ سمندر پیچھے ہٹ رہا ہے جو حقیقی زندگی سے حاصل کیے ہوئے تجربوں سے مملو ہو۔معلوم ہوتا ہے کہ سمندر پیچھے ہٹ رہا ہے اور خاموشی سے اپنے حدود کو سمیٹ رہا ہے۔ یہاں سے ہمیں ہومر کی عظمت لازوال پذیر نظر آتی ہے کیونکہ وہ قصوں اور نا قابل یقین چیزوں کے درمیان گھومتا نظر آتا ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے میں اوڈیسی میں طوفانوں کے بیکان اور سائکلوپس کے قصے کو فراموش نہیں کر رہا ہوں۔ میں تو صرف بڑھاپے کا ذکر کر رہا ہوں لیکن پھر بھی یہ ایک ہومر کا بڑھاپا ہے۔بہر حال ان میں سے ہر حصے میں افسانہ پسندی حقیقت پر حاوی ہے۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ اس طرح موضوع سے الگ ہو کر یہ بتانا چاہتا ہوں کہ کیسی

آسانی سے عظیم روح اپنے دورزوال میں کیسی بے معنی باتیں لکھنے کی طرف مائل ہوتی ہے اس کی مثالیں ''شراب کے مشکیزوں'' کے قصے ہیں۔ ان آدمیوں کے قصے جسنہری سرسی سوروں کی طرح چراتی ہے اور جن کو زوای لس روتے ہوئے سور کے بچے کہا جاتا ہے۔ زیسن کا قصہ جسے فاختہ اپنے بچوں کی طرح چونگا دیتی ہے اور ان آدمیوں کا قصہ جو تباہ شدہ جہاز پر دس دن تک بغیر کھانے کے رہتے ہیں اور عاشقوں کے مارے جانے کے بعد بعید از قیاس قصے۔ آخر ہم ان قصوں کو زلیس کے سچ مچ کے خوابوں کے علاوہ کیا کہہ سکتے ہیں؟

اوڈیسی کے بارے میں ایسی باتیں کہنے کی ایک وجہ ایک یہ بھی ہوسکتی ہے۔ اور وہ یہ ہے کہ تم سمجھ سکو کہ جذباتی قوت کی کمزوری کی طرح شاعروں اور نثر نگاروں کو کردار کے مطالعہ کی طرف لے جاتی ہے۔ کیونکہ یہ اور قسم کی اور باتیں جیسے اوڈیسیس کی گھریلو زندگی کا نقشہ' کردار نگاری کے نقطہ نظر سے پیش کی گئی ہیں۔ اثر کے اعتبار سے ان سے کردار کی کامیڈی ظہور میں آتی ہے۔

دسواں باب

مواد کا انتخاب اور اس کی تنظیم

اس کے بعد ہمیں غور کرنا چاہیے کہ آیا کوئی اور چیز بھی ہے جو طرز کی علویت کو جنم دیتی ہے ؟ کیونکہ ہم قدرتی طور پر تمام چیزوں سے کچھ ایسے عناصر منسوب کرتے ہیں جو ان چیزوں کے باطن میں ان کے جوہر میں پنہاں ہوتے ہیں۔ اس لیے اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہمیں علویت کا ایک ماخذ' ان عناصر کے سب سے زیادہ دلکش حصے کے صحیح انتخاب اور ان عناصر کو ایک دوسرے سے اس طرح پیوست کرنے کی صلاحیت میں ملے گا جن سے ایک متحد زندہ وجود پیدا ہو سکے۔ کیونکہ ایک مصنف سامعین کو اپنے مواد کے انتخاب سے متاثر کر سکتا ہے دوسرا مصنف خیالات کے مجموعی تاثر سے جن کا وہ انتخاب کرتا ہے۔ مثال کے طور پر سیفو اپنی شاعری میں ان جذبات کے مجموعی تاثر کے ساتھ حقیقی زندگی وابستہ ہوتے ہیں ہمیشہ ایسے جذبات کا انتخاب کرتی ہے جو عاشق کے اضطراب وجنون سے تعلق رکھتے ہیں۔ اور جانتے ہو وہ اپنا کمال کہاں دکھاتی ہے؟ اس ہنرمندی جس سے وہ ان جذبات کے انتہائی گہرے اور شدید اظہار کو چنتی اور ایک جان کرتی ہے:

''وہ مجھے دیوتا کا ہم پلہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ شخص جو بالکل تمہارے سامنے بیٹھا ہے۔ تمہاری آواز کے شیریں نغمے اور تمہاری ہنسی کی دلکشی کو سن رہا ہے۔ یہی ہے جو میرے دل کو میرے سینہ میں تڑپا دیتا ہے۔ کیونکہ اگر میں ذرا دیر لیے تجھے دیکھوں تو مجھے اپنی آواز پر قابو نہیں رہتا اور میری زبان بے کار ہو جاتی ہے۔ اور ایک نازک شعلہ میری کھال پر دوڑنے لگتا ہے۔ نہ میں اپنی آنکھوں سے دیکھ سکتی ہوں اور میرے کان شوروغل سے بھر جاتے ہیں۔ پسینہ بہنے لگتا ہے اور مجھ پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے اور میں

گھاس سے زیادہ زرد پڑ جاتی ہوں۔ میری قوت جواب دے جاتی ہے۔ اور مجھے معلوم ہوتا ہے کہ میں موت کے قریب ہوں''۔

کیا تمہیں اس بات پر تعجب نہیں ہوتا کہ وہ بیک وقت اپنی روح اور جسم کان زبان آنکھ اور رنگ والیے آواز دیتی ہے گویا یہ سب چیزیں اس سے الگ ہوگئی ہیں اور کسی دوسرے کی ہوگئی ہیں۔ کس طرح متضاد چیزوں کو ملا کر وہ جلتی ہوئی حالت میں منجمد ہو جاتی ہے اور کس طرح اپنے حواس کھو کر وہ صحیح الدماغ بھی رہتی ہے؟ کیونکہ یا تو وہ دہشت زدہ ہے یا مرنے کے قریب ہے اور یہ سب کچھ اس لیے کیا گیا ہے کہ صرف ایک جذبہ نہیں بلکہ جذبوں کا جھمگٹا دکھایا جائے۔ اسی قسم کے جذبات عاشقوں میں پیدا ہوتے ہیں۔ مگر جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں کہ جذبات میں انتہائی مشکلوں میں ان کا صحیح انتخاب اور پھر ایک وحدت میں ان کا امتزاج وہ چیز ہے جس نے نظم کو امتیاز بخشا ہے۔

اسی طرح طوفانوں کے بیان میں ہومر طوفانوں کے سب سے زیادہ دہشت ناک پہلو چن لیتا ہے۔ ارم اسپیا کا مصنف حسب ذیل حصے کو انتہائی پر اثر سمجھتا ہے:

''یہ بھی ہمارے ذہن کے لیے ایک عجوبہ ہے سمندر کے پانی میں زمین سے دور انسان بستے ہیں۔ وہ بدنصیب لوگ ہیں کیونکہ جو تکلیف وہ برداشت کرتے ہیں وہ شدید ہے اور اپنی نگاہیں ستاروں پر اور روح پانی پر رکھتے تھے۔ میں سوچتا ہوں کہ کبھی کبھی وہ دیوتاؤں کی طرح ہاتھ اٹھاتے ہیں اور اپنے دلوں کو آسمان کی طرف لگا کر وہ اپنی تکلیف میں دعا مانگتے ہیں''۔

یہ ہر شخص پر ظاہر ہے کہ یہ حصہ دہشت ناک ہونے سے زیادہ رنگین ہے لیکن ہومر اس تک کیسے پہنچتا ہے؟ ہم بہت سی مثالوں میں سے ایک کا انتخاب کرتے ہیں:

''اور وہ ان پر ایک لہر کی طرح گرا جو گرتے ہوئے بادلوں کے نیچے طوفانی ہواؤں سے ابھر کر ایک تیزی سے چلتے ہوئے جہاز پر ٹوٹ پڑتی ہے۔ اور جہاز جھاگ میں گم ہو جاتا ہے اور دہشت ناک دھماکے کے بادبان شور مچاتے ہیں اور ملاحوں کی

روحیں لرزا دینے والے خوف کی گرفت میں آ جاتی ہیں کیونکہ وہ موت کے پنجوں سے مشکل ہی سے نکل سکتے ہیں''۔

اراٹس نے اسی خیال کو اپنے مقصد کے لیے استعمال کرنے کی کوشش کی ہے:

''اور ایک کمزور تختہ تباہی کو روک دیتا ہے''۔

مگر اسنے اسے دہشت ناک بنانے کے بجائے نفیس اور معمولی بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ یہ کہ تختہ بربادی کو روکتا ہے اس نے خطرے کو حدود کے اندر رکھا ہے۔ کیونکہ بہر حال تختہ اسے روک سکتا ہے۔ برخلاف اس کے ہومر ایک لمحہ کے لیے بھی دہشت کی حد مقرر نہیں کرتا بلکہ بار بار اپنے ملاحوں کی تصویر اتارتا ہے جو ہر لہر کے آنے پر بربادی کے کنارے پہنچ جاتے ہیں۔ پھر موت کی گرفت سے باہر کے فقرے سے اس نے وہ غیر معمولی زور پیدا کر دیا ہے جو ایسے متضاد امور سے پیدا ہوا ہے جو عام طور پر متحد نہیں ہوتے اور اس طرح اپنی زبان کو بل دے کر گوندھ کر آنے والی تباہی کے واقعہ سے ملا دیا ہے اور زبان کی اس اختصار پسندی سے اس نے تباہی و بربادی کی تصویر کمال کے ساتھ اتاری ہے اور خود طرز ادا پر خطرے کا نقش ثبت کر دیا ہے ''موت کے پنجوں سے مشکل ہی سے نکل سکتے ہیں'' ارکی لوکس کا وہ حصہ جس میں جہاز کی بربادی دکھائی گئی ہے، زیادہ مختلف نہیں ہے اور وہ حصہ بھی جس میں ڈموستھنیز خبروں کو پہنچانے کا بیان کرتا ہے جو یوں شروع ہوتا ہے ''کیونکہ وہ شام تھی۔۔۔۔'' یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہ مصنفین جاذب توجہ امور کو درجہ بدرجہ سامنے لا کر اور ان کو ایک ساتھ ملا دیتے ہیں اور ان میں ایسی چیزوں کو کوئی جگہ نہیں دیتے جو بے وقار، غیر سنجیدہ، سبک اور طوالت سے بھری ہوں۔ کیونکہ اس قسم کے نقائص، اس حصے کے مجموعی اثر کو اسی طرح برباد کر دیتے ہیں جیسے وہ سوراخ اور روزن جو ہوا کے لیے ایسی شاندار اور خوبصورت عمارتوں میں بنا دیے جاتے ہیں جن کی مرتب و حسین دیواریں یکسانیت کا احساس دلاتی ہیں۔

گیارہواں باب

توسیع

ایک اور خوبی، جو پہلے کی بیان کردہ خوبیوں سے وابستہ ہے، ''توسیع'' ہے یعنی جب زیر بحث امور یا بحث کے نکات میں حصہ در حصہ بہت سے وقفے اور نئے آغاز آتے جاتے ہیں اور عظیم فقرے اور بندشیں یکے بعد دیگرآ کر اثر میں اضافہ کرتی جاتی ہیں۔

یہ اثر یا تو ایک معمولی بات کو صنائع کی مدد سے بڑھا کر پیدا کیا جا سکتا ہے یا مبالغہ سے۔ ایسے میں چاہے واقعات یا دلائل پر زور دیے جائیں یا واقعات کو تنظیم کے ساتھ پیش کیا جائے یا جذبات و احساسات کو برانگیختہ کیا جائے۔ ''توسیع'' کے لاتعداد طریقے ہیں لیکن بولنے والے کو ہوشیار رہنا چاہئے کہ علویت کی مدد کے بغیر، ان میں سے کوئی بھی طریقہ ایک مکمل اکائی یا وحدت نہیں بنا سکتا سوائے ترس یا تحقیر کے اظہار میں۔ توسیع کی دوسری شکلوں میں جب تم علویت کا عنصر نکال دیتے ہو تو ایسا ہی ہوتا جیسے جسم سے روح کا نکال دیا جائے۔ کیونکہ ان کی قوت ،بغیر عظمت کی زندہ رکھنے والی قوت کے ،بالکل باقی نہیں رہتی۔

بہر حال وضاحت کے لیے مجھے مختصراً یہ بتا دینا چاہئے کہ میرا نقطۂ نظر ان سے کس طرح مختلف ہے،جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے یعنی جاذبِ توجہ امور کو الگ کرنا اور ان کو ایک وحدت میں تبدیل کر دینا اور کن عام باتوں میں علویت کو توسیع کے اثرات سے ممتاز کیا جانا چاہئے۔

بارھواں باب

توسیع کی تعریف

فن خطابت پر لکھنے والے مصنفین کی تعریف میرے لیے قابل قبول نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ "توسیع" وہ زبان ہے جو موضوع کو شان وشوکت عطا کرتی ہے۔ مگر ظاہر ہے یہ تعریف علویت اور جذباتی اور مرصع طرز ادا پر بھی پورے طور پر صادق آتی ہے۔ کیونکہ یہ بھی طرز ادا میں کسی حد تک شان وشوکت پیدا کر دیتے ہیں۔ جیسا کہ میں سمجھتا ہوں ان کو اس حقیقت کے ساتھ ایک دوسرے سے علیحدہ کیا جا سکتا ہے کہ علویت ضمانت و وقار پر اور "توسیع" مقدار پر مبنی ہوتی ہے۔ اس طرح علویت اکثر ایک واحد خیال میں ملتی ہے جب کہ توسیع ہمیشہ مقدار اور ایک حد تک (الفاظ کی) کثرت میں ہوتی ہے۔ مختصر الفاظ میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ "توسیع" ان تمام چھوٹے نکات اور اتفاقی موضوعات کا مجموعہ ہے، جن کا تعلق اصل موضوع سے ہوتا ہے، یہ بحث کو بڑھاتی اور قوت عطا کرتی ہے۔ یہ ثبوت سے اس طرح مختلف ہے کہ آخر الذکر نکتہ کی توضیح کرتا ہے۔

(یہاں سے مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

۔۔۔انتہائی سیر حاصل اور قیمتی، کسی سمندر کی طرح وہ (افلاطون) اکثر بڑھ کر شان وشوکت کا زبردست پھیلاؤ سامنے لاتا ہے۔ اس بات کے پیش نظر میں کہوں گا کہ جہاں تک زبان کا تعلق ہے خطیب، جذبات سے زیادہ تعلق رکھنے کی وجہ سے، زیادہ گرمی اور شدت جوش دکھاتا ہے جب کہ افلاطون، اپنے اعلیٰ وقار اور شکوہ پر مضبوطی سے کھڑا، حالانکہ وہ بھی افسردہ نہیں ہے، اس جوش جذبات کا اظہار نہیں کرتا۔

عزیز ترین ٹیانس! مجھے معلوم ہوتا ہے کہ انہی بنیادوں پر اگر ہم یونانیوں کو رائے

دیتی ہو کہ سسرو اور ڈیموستھینیز میں عظیم طرز کے اعتبار سے کیا فرق کیا جاسکتا ہے؟ ڈیموستھینیز میں وہ علویت ہے جو زیادہ تر کھردری ہے، سسرو میں روانی ہے۔ ڈیموستھینیز اپنے زور، رفتار، طاقت اور شدت کی وجہ سے گھن گرج یا بجلی کی چمک کی طرح ہے کہ جس چیز پر گرتی ہے اسے جلا دیتی ہے اور اپنا جیسا بنا دیتی ہے۔ لیکن سسرو، میری رائے میں، ایک دور تک پھیلی ہوئی آگ کی طرح ہے جو بڑھتی ہوئی ہر چیز کو دور دور تک جلاتی چلی جاتی ہے۔ اس کے اندر مستقل اور نہ بجھنے والے شعلے کی طاقت ہے، جو جس جگہ چاہے وہاں آگ لگا سکتا ہے اور جو ایک چیز کے بعد دوسری چیز سے سلگتا رہتا ہے۔

بہر حال تم رومنوں کو اس معاملہ میں بہتر فیصلہ کرنا ہے۔ لیکن ڈیموستھینیز کی علویت اور شدت کا صحیح مقام ان حصوں میں نظر آتا ہے جہاں مبالغہ اور پرزور جذبات ملتے ہیں اور جہاں سامعین کے قدم اکھڑ جاتے ہیں۔ اس کے برخلاف روانی وہاں موزوں ہے جہاں اسے سیلابِ الفاظ سے بہا دینا ضروری ہو۔ یہ خطابت کے عام مواقع اور جذباتی تقریر اور موضوع سے ہٹ کر بات کرنے کے لیے مناسب ہے۔ یہ تمام بیانیہ اور رسمی تحریروں، کتب تواریخ اور نیچرل فلسفے اور ادب کی اسی قسم کی بہت سی دوسری قسموں کے لیے موزوں ہے۔

تیرھواں باب

افلاطون اور علویت، نقل

حالانکہ اب افلاطون (کیونکہ مجھے اس پر واپس آنا چاہئے) ایک خاموش دریا کی طرح بہتا ہے لیکن پر بھی وہ جاہ و جلال اور شان و شوکت حاصل کر لیتا ہے۔ تم اس کی ''جمہوریہ'' سے واقف ہو اور اس کے طریقے کو بھی جانتے ہو۔ وہ کہتا ہے ''وہ لوگ جو عقل و دانش اور نیکی کا تجربہ نہیں رکھتے اور ہمیشہ ضیافتوں اور ایسی ہی دلچسپیوں میں مصروف رہتے ہیں ظاہر ہے ادنیٰ سطح پر اتر آتے ہیں اور زندگی بھر اسی سطح پر رہتے ہیں۔ انہوں نے کبھی سچائی کی طرف نہیں دیکھا، نہ کبھی بلند اٹھے اور نہ کسی خالص اور دائمی مسرت سے ہمکنار ہوئے۔ جانوروں کی طرح وہ اپنی نگاہیں زمین پر لگائے جھکے رہتے ہیں اور اپنی چراگاہوں میں چرتے ہوئے، موٹے ہوتے ہوئے اور مجامعت کرتے ہوئے اور ان دلچسپیوں کی کم نہ ہونے والی ہوس میں وہ لوہے کے کھروں اور سینگوں سے ایک دوسرے کو ٹھوکر مارتے رہتے ہیں اور اگر ان کی ہوس پوری نہ ہو تو وہ ایک دوسرے کو مار بھی ڈالتے ہیں۔''

بشرطیکہ ہم اس کی طرف پوری توجہ دیں یہ مصنف ہمیں بتاتا ہے کہ علویت تک پہنچنے کا، ان کے علاوہ جن کا ذکر پہلے ہو چکا ہے، ایک اور بھی راستہ ہے۔ اور یہ کس قسم کا راستہ ہے؟ یہ ماضی کے عظیم مورخوں اور شاعروں کی نقل اور پیروی کا راستہ ہے۔ میرے عزیز دوست! ہمیں یہ مقصد مستقل طور پر اپنے سامنے رکھنا چاہئے کیونکہ بہت سے مصنفوں میں دوسرے مصنفوں کی الہامی قوتوں سے ایک آگ سی لگ جاتی ہے۔ جیسا کہ ہمیں بتایا جاتا ہے کہ پِتّھیا کی پجارن جب اس اسٹول (تپائی) کے پاس آتی ہے جو زمین کے اندر ایک گڑھے میں لگا ہوا ہے اور جس میں سے، یہ کہا جاتا ہے کہ

آسمانی بخارات نکلتے رہتے ہیں تو وہ بھی آسمانی قوتوں سے معمور ہو جاتی ہے اور اس کے زیر اثر پیغمبرانہ باتیں اس کی زبان سے جاری ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح (جیسا کہ وہ بھی انہیں مقدس سوراخوں میں سے نکل رہے ہیں) کچھ اثرات قدیم لوگوں کی جینیس سے ان لوگوں کی روح میں بھی داخل ہو جاتے ہیں جو ان کی پیروی کر رہے ہیں اور ان اثرات کو قبول کر کے وہ لوگ بھی، جن میں الہامی قوت کم ہوتی ہے، ایک حد تک اپنے پیش رووں کی شان و شوکت سے آسمانی جوش حاصل کر لیتے ہیں۔

کیا ہیروڈوٹس ہی حد سے زیادہ ہومر کی طرح کا مصنف تھا؟ نہیں۔ کیونکہ اس سے پہلے اسٹیسی کورس تھا اور آرچی لوکس تھا اور ان سب سے بڑھ کر افلاطون تھا جس نے اپنے استعمال کے لیے ہومر کے دریا سے لاتعداد ندیاں نکالیں۔ مجھے یہ بات بھی ثابت کرنی پڑتی اگر امونیس اور اس کے پیروان باتوں پر پہلے سے نہ لکھ چکے ہوتے۔

یہ طریقہ کار سرقہ ہرگز نہیں ہے۔ یہ تو خوبصورت تصویروں، مجسموں اور دوسرے فن پاروں سے تاثرات حاصل کرنے کی طرح ہے۔ میں نہیں سمجھتا کہ افلاطون کے فلسفیانہ خیالات پر اتنی تازگی اور نکھار آ سکتا تھا یا وہ شاعرانہ موضوعات اور بندشوں پر اس قدر متوجہ ہو سکتا تھا اگر وہ دل و جان سے ہومر کے ساتھ، اس مقابلہ کرنے والے نوجوان کی طرح، جو تجربہ کار مشہور چیمپئن سے مقابلہ کے لیے اکھاڑے میں داخل ہو رہا ہے، اول درجہ پر آنے کی کوشش نہیں کرتا شاید مقابلے کی خوشی میں وہ ''نقل'' کرنے کا زیادہ شوق دکھاتا ہے لیکن اس شوق سے کچھ فائدہ ضرور حاصل کر لیتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ ہیسیڈ کہتا ہے یہ جنگ فانی انسانوں کے لیے مفید ہے اور فی الحقیقت شہرت کے لیے لڑنا اور فتح کا تاج پہننا ایک باعزت چیز ہے اور جیتنے کے قابل ہے، کیونکہ یہاں اپنے رووں سے ہار جانا بھی ذلت کی بات نہیں ہے۔

چودھواں باب

کچھ عملی ہدایت

بہر صورت یہ بہتر ہے کہ ہم بھی جب کسی ایسی چیز پر کام کر رہے ہوں جس میں تصور اور اظہار دونوں منصب بلند کے متقاضی ہوں تو ہمیں یہ سوچنا چاہئے کہ ہومر اسی چیز کو کیسے بیان کرتا اور کیسے افلاطون یا ڈیموس تھینیز یا تھوسی ڈائڈس اپنی تاریخ میں اسے علویت عطا کرتے؟ کیونکہ تتبع کے شوق میں اگر صدق دل سے ہم ان لوگوں کو اپنی آنکھوں کے سامنے رکھیں تو یہ عظیم لوگ ہمارے ذہنوں کو اس سطح و معیار پر لے جائیں گے جو ہم نے خود اپنے لیے مقرر کیے ہیں۔

یہ اور بھی بہتر ہوگا اگر ہم خود سے یہ سوال کریں کہ اگر ہومر یا ڈیموستھینیز موجود ہوتے تو میرے اس حصے کو سن کر کیا کہتے اور ان پر اس کا کیا اثر ہوتا؟ کیوں کہ در حقیقت یہ بڑا مشکل امتحان ہوگا کہ ہم اپنے الفاظ کو ایک ایسی عدالت اور ایک ایسے تھیٹر میں لائیں اور اپنی تحریروں کو ایسے نیم آسمانی ججوں اور گواہوں کے حضور میں تنقیح اور رائے زنی کے لیے پیش کریں۔

یہ اور بھی اچھا ہوگا اگر ان سوالوں میں تم یہ سوال اور شامل کر لو کہ اگر میں یہ چیز لکھوں تو آنے والے دور میں میری حیثیت کیا ہوگی؟ لیکن اگر کوئی شخص اپنے زمانے اور دور کے فہم و ادراک سے بالاتر کوئی بات کہنے سے ڈرتا ہے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کے ذہنی تصورات نامکمل اور مبہم ہیں اور اس کا نتیجہ کچھ بھی بر آمد نہیں ہوگا، کیونکہ وہ کسی طرح بھی اس کمال پر نہیں پہنچا ہے کہ آنے والے دور میں اس کی شہرت یقینی ہو۔

پندرھواں باب

امیجری اور قوت تخیل

میرے پیارے بچے! وقار، شان وشکوہ اور متاثر کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال (Images) سے پیدا ہوتی ہیں کیونکہ یہی وہ چیز ہے جسے کچھ لوگ ذہنی تصویروں کی ترجمانی کا نام دیتے ہیں۔ عام طور پر ''امیج'' کی اصطلاح خواہ وہ کسی ذریعہ سے پیدا ہوتی ہو، ذہنی تصور کے لیے استعمال ہوتی ہے اور ذہنی تصور قوت گفتار (زبان) کو جنم دیتا ہے۔ لیکن مروجہ استعمال میں یہ لفظ ان حصوں کے لیے استعمال ہوتا ہے جن میں اپنے محسوسات کی سطح پر آ کر تم یہ سمجھتے ہو کہ جس چیز کو بیان کر رہے ہو، اسے اپنی آنکھوں سے بھی دیکھ رہے ہو اور اپنے سامعین کو بھی دکھا دیتے ہو۔ تم نے غور کیا ہو گا کہ مقرر کے لیے امیجری کے کچھ اور معنی ہیں اور شاعر کے لیے اس کے کچھ اور معنی ہیں یعنی شاعری میں اس کا مقصد احساسات کو متاثر کرنا ہوتا ہے اور تقریر میں اپنے بیان کی واضح تصویر پیش کرنا ہوتا ہے، حالانکہ دونوں صورتوں میں احساسات کو ابھارنے اور حرکت میں لانے کی ہی کوشش کی جاتی ہے:

''ماں میں تجھ سے التجا کرتا ہوں کہ میرے پیچھے خون سے لتھڑی
اور سانپ کی طرح کی بڑھیوں کو نہ لگاؤ، وہ دیکھو، وہ دیکھو، وہ آ رہی
ہیں، میری طرف جست لگا رہی ہیں۔''

(یوری پیڈس: اوریسٹس: 255-257)

اور پھر:

''آہ! وہ مجھے مار ڈالے گی میں بھاگ کر کدھر جاؤں''

(یوری پیڈس: ایفی جینیا ان ٹورس، 291)

ان اقتباسات سے معلوم ہوتا ہے کہ خود شاعر نے غضب ناکی کو اپنی آنکھ سے دیکھا ہے اور اپنے سامعین کو بھی وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو اس نے اپنی قوت تخیل سے دیکھا ہے۔

یوری پیڈس جنون اور محبت کے ان دو جذبوں کو المیہ اثر دینے کے لیے، اپنی اعلیٰ ترین قوتیں صرف کرتا ہے اور وہ میرا خیال ہے، ان دونوں کو پیش کرنے میں بمقابلہ دوسرے جذبوں کے نہایت کامیاب ہے حالانکہ وہ تخیل کی دوسری دنیاؤں پر حملے کرنے سے بھی نہیں ڈرتا۔ وہ فطری شان و شوکت کو حاصل کرنے میں بہت پیچھے رہ جاتا ہے تاہم وہ بہت سے مقامات پر اپنی جینیس کو المیہ بلندیوں تک لے جاتا ہے اور جہاں تک علویت کا تعلق ہے، ہومر کے الفاظ میں ہر بار:

"وہ اپنی دم سے دونوں طرف اپنی پسلیوں اور کوکھ کو مارتا ہے اور خود کو لڑنے پر آمادہ ہے۔"

(ایلیڈ:171-170,20)

مثال کے طور پر جب سورج فیتھن کے ہاتھ میں لگام دے دیتا ہے تو وہ کہتا ہے:

"اور جب تم (گاڑی) چلا رہے ہو تو لیبیا کے آسمان پر جانے کی جرأت نہ کرو کیونکہ نمی نہ ہونے کی وجہ سے وہ تمہارے پہیوں کو جلا دے گا۔"

اور آگے چل کر وہ کہتا ہے:

"لیکن سات پلیڈس کی طرف اپنا رخ کرو اور یہ سن کر لڑکے نے لگام پکڑی اور اپنے پروالے جوڑے (جانوروں کے) کو مہمیز لگائی اور وہ اڑ کر آسمان کے بادلوں کے کناروں تک پہنچ گئے اور اس کے پیچھے "ڈوگ ستاروں" کی پیٹھ پر ٹانگیں چیرے بیٹھا اس کا باپ اپنے بیٹے کو ہدایت کرتا جاتا تھا "ادھر ہانکو، اب ادھر اپنا رتھ لے جاؤ۔ اس طرف

(یوری پیڈس بیتھن)

اب کیا تم یہ نہیں کہو گے کہ شاعر کی روح رتھ میں لڑکے کے ساتھ جا رہی ہے۔ خطرے میں اس کے ساتھ ہے اور گھوڑے کے ساتھ اڑ رہی ہے کیونکہ وہ ایسی ''امیج'' ہرگز قائم نہیں کر سکتا تھا اگر وہ شانہ بشانہ ان آسمانی سرگرمیوں کے ساتھ نہ چلتا۔ یہی چیز ان الفاظ میں ملتی ہے جو اس نے کیسینڈرا سے کہے:

''تاہم تم ٹرائے والو، گھوڑوں سے محبت کرنے والو۔۔۔۔''

ایسی کیلس بھی ''تھیبس کے خلاف سات'' میں ہیرواک (Heroic) تمثال (Images) پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے، جب وہ کہتا ہے:

''سات بے پناہ سورما سرداروں نے ایک بیل کی گردن اپنے
لوہے کی کگروالی ڈھال پر کھودی اور اپنے ہاتھوں پر بیل کا خون مل کر
جنگ اور تباہی، دہشت اور خون کے عاشق کی قسم کھائی۔''

یہاں مل کر وہ بے رحم موت کی قسم کھاتے ہیں۔ بعض اوقات ایس کیلز ایسے خیالات پیش کرتا ہے جو ادھورے، خام اور سخت ہوتے ہیں لیکن یوری پیڈیس اس کی پیروی کے شوق میں خطرناک حد تک اسی غلطی کے بہت قریب آ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ایس کیلیز، ڈائنوسس کی آمد پر لائی کرگس کے محل کے بارے میں خلاف معمول الفاظ استعمال کرتا ہے گویا وہ الہامی اثر میں ہے:

''پھر وہ گھر وجد میں آ گیا ہے اور چھت باکی دیوتا کے جوش نشہ
میں آ گئی ہے۔''

یوری پیڈس نے یہی خیال ذرا دھیمے انداز میں ادا کیا ہے

''اور سارے پہاڑ نے باکی دیوتا کے جوش نشہ میں شرکت کی''

سوفوکلیز نے بھی، اوڈیپس کی موت کے بیان میں جب کہ وہ خود کو آسمانی نشانیوں میں دفن کر دیتا ہے کمال کی امیجری پیش کی ہے اور اس بیان میں کہ کیسے یونانیوں کی

روانگی کے موقع پر جو کہ جہازوں پر جا رہے ہیں اکیلیس خود کو اس کے مقبرے کے اوپر کھڑا ہوا دکھاتا ہے۔ یہ ایک ایسا سین ہے جسے ''سیمون آئڈلیس'' سے بہتر طور پر کسی نے پیش نہیں کیا۔

لیکن ساری مثالیں دینا غیر ضروری ہوگا۔ بہر حال جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ وہ باتیں جو اس سلسلے میں شاعروں نے بیان کی ہیں رومانی مبالغے کا اظہار کرتی ہیں اور ہر جگہ قیاس کی حدوں سے گزر جاتی ہیں جب کہ مقرر کی امیجری کی بہترین صفت یہ ہے کہ وہ ہمیشہ حقیقت اور سچائی سے ہم آہنگ رہتی ہے۔ جب کبھی زبان کی بناوٹ شاعرانہ اور افسانوی ہو جاتی ہے اور مختلف قسم کی ناممکنات میں پڑ جاتی ہے تو اس قسم کا انحراف تعجب خیز اور غیر فطری معلوم ہوتا ہے۔ ہمارے آج کل کے بہترین مقرر مثال کے طور پر غضب ناکی پر زور دیتے ہیں۔ خدا کی پناہ یہ معلوم ہوتا ہے گویا وہ مقرر نہیں بلکہ ٹیرجڈی لکھنے والے ہیں اور حالانکہ وہ نفیس لوگ ہیں، وہ یہ بھی نہیں سمجھ سکتے کہ جب اوریس ٹیس کہتا ہے:

> ''دور ہو جاؤ کیونکہ تم مجھ سے انتقام لینے والی غضب ناکیوں میں سے ایک ہو، جو میری کمر پکڑ کر مجھے اندر جہنم میں دھکیل دے۔''

وہ یہ تصور اس لیے کر رہا ہے کیوں کہ وہ پاگل ہے۔

تو پھر امیجری کا، جب وہ خطابت میں استعمال کی جاتی ہے، کیا اثر ہوتا ہے؟ دوسری چیزوں کے علاوہ وہ تقریروں میں انتہائی جذبہ و قوت کو داخل کر دیتی ہے لیکن جب وہ استدلالی حصوں میں استعمال ہوتی ہے تو وہ نہ صرف سننے والوں کو ترغیب دلاتی ہے بلکہ ان پر غلبہ بھی حاصل کر لیتی ہے۔

ایک مثال لیجیے۔ ڈیموستھینیز کہتا ہے فرض کیجیے کہ اس وقت صحن میں ایک شور سنائی دے اور کوئی ہمیں بتائے کہ جیل خانہ توڑ دیا گیا ہے اور قیدی فرار ہو رہے ہیں تو کوئی بوڑھا یا جوان اتنا غیر ذمہ دار نہیں ہوگا کہ ایسے موقع پر مقدور بھر مدد نہ کرے۔ اور اگر

کوئی آئے اور ہم سے کہے کہ فلاں شخص ہے جس نے قیدیوں کو کھول دیا ہے تو اس شخص کو بغیر سنے ہی مار دیا جائے گا۔ پھر یقیناً ہیپر اڈلیس کا نام آتا ہے جس پر اس وقت مقدمہ چلایا گیا تھا جب اس نے زبردست شکست کے بعد، غلاموں کو آزاد کرنے کی تجویز پیش کی تھی۔ اس کا جواب یہ تھا کہ وہ خود اس کا وکیل نہیں تھا جس نے یہ عمل کیا بلکہ کارونیا کی لڑائی سے یہ نتیجہ نکلا تھا۔ یہاں مقرر نے ایک ہی وقت میں ایک ایسا استدلال پیش کیا اور اپنے تخیل کو اس طرح استعمال کیا کہ اس کا ''خیال'' ترغیب کی حدوں سے آگے بڑھ گیا۔ اس قسم کے معاملات میں ہمارے کان ہمیشہ، کسی فطری قانون کے زیر اثر، زیادہ مضبوط عنصر کو پکڑ لیتے ہیں یہاں تک کہ ہم کسی حقیقت کے بیان سے ہٹ کر حیرت انگیز امیج کی طرف آجاتے ہیں اور استدلال ذہانت کی چمک دمک کے نیچے چھپ جاتا ہے۔ یہ بے سبب نہیں ہے کہ ہم اس طرح متاثر ہوتے ہیں، کیونکہ جب دو قوتیں مل کر ایک اثر کو قائم کرتی ہیں تو بڑی قوت ہمیشہ کم قوت کی صفات کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔

میں خیال کی علویت کی بحث اور یہ بتانے میں کہ دماغ کی عظمت نقل یا امیجری پر مبنی ہے، کافی دور نکل گیا ہوں۔

سولھواں باب

صنائع: التجا

اب ہم اس مقام پر پہنچے ہیں جسے میں نے ''صنائع'' کے لئے وقف کیا ہے، کیونکہ صنائع بھی، جب ان کا مناسب استعمال کیا جائے، کافی حد تک، جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، عظمت و شکوہ میں اضافہ کرتے ہیں۔ لیکن چونکہ یہ ایک محنت طلب اور ختم نہ ہونے والا کام ہوگا اگر ان کا یہاں تفصیل سے مطالعہ کیا جائے اس لیے میں اپنے استدلال اور دعوے کو قائم کرتے ہوئے ان میں سے صرف چند کا ذکر کروں گا جو دراصل طرز کی عظمت و شکوہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

مندرجہ ذیل حصے میں ڈیموستھینیز اپنے لائحہ عمل کی حمایت میں ایک استدلال لاتا ہے۔ ایسا کرنے کے لیے قدرتی طریقہ کار کیا تھا؟ تم غلط (راستے پر) نہیں تھے۔ تم لوگ جنہوں نے یونان کی جدوجہد آزادی کا بیڑہ اٹھایا اور جس کی مثال تم لوگوں نے اپنے گھر میں بھی قائم کی۔ کیونکہ وہ لوگ جو مارتھان کی جنگ میں لڑے غلطی پر نہیں تھے۔ نہ وہ لوگ جو سلامس میں لڑے اور نہ وہ جو پلاٹیا میں لڑے۔ لیکن جب ایک آسمانی جوش وخروش اور خودفوبس کے الہام کے زیر اثر، اس نے یونان کے سرداروں کی قسم کھائی میں ان لوگوں کی قسم کھا کر کہتا ہوں جو جنگ مارتھان کا حملہ برداشت کر گئے۔ یہ نہیں ہوسکتا کہ تم غلطی پر تھے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ التجا کا یہ کنایہ استعمال کر کے جسے میں پکار کا نام دیتا ہوں اس نے یہ کہہ کر اپنے اسلاف کو دیوتا بنا دیا کہ ہم ایسے مرنے والوں کی قسم بھی دیوتاؤں کی طرح کھا سکتے ہیں۔ اس نے فیصلہ کرنے والوں کے اندر ان لوگوں کی روح پیدا کر دی جو خطرے کے روبرو کھڑے تھے اور اپنے دلائل کے قدرتی بہاؤ کو اعلیٰ عظمت میں تبدیل کر دیا اور اس میں ایمان کی قوت اور ایسا جوش

پیدا کر دیا جو ان سنی اور غیر معمولی قسموں سے پیدا ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ اس نے اپنے سامعین کے ذہنوں میں وہ الفاظ بھی ڈال دیے جو تریاق یا علاج کا کام کرتے ہیں یہاں تک کہ اس تعریف سے خوش ہو کر وہ لوگ فلپ کے خلاف جنگ میں بھی ویسا ہی فخر محسوس کرنے لگے جیسا کہ انہوں نے مارتھان اور سلامس کی فتوحات پر کیا تھا۔ ان تمام ذرائع سے وہ اپنے سامعین کو اس صنعت اور کنایہ کے استعمال سے اپنے ساتھ بہا لے گیا۔

یہ کہا جاتا ہے کہ ڈیموستھینیز نے اس قسم کی مثال یوپولس سے لی:

> ''قسم ہے اس جنگ کی جو میں نے مارتھان میں لڑی، ان میں سے کوئی بھی میرے دل کو پریشان نہ کرے گا اور اس کی قیمت ادا نہ کرے گا۔''

مگر یہاں قسم کھانے میں کوئی شان نہیں ہے۔ ہمیں موقع و محل، طور طریقہ، حالات اور مقصد کو بھی پیش نظر رکھنا چاہئے۔ یوپولس میں قسم کے سوا کچھ بھی نہیں ہے اور یہ سم بھی ایتھنز کے لوگوں کے سامنے اس وقت کھائی گئی جب وہ خوشحال تھے اور انہیں کسی ڈھارس یا تسلی تشفی کی ضرورت نہیں تھی۔ علاوہ ازیں شاعر نے اپنی قسم میں سورماؤں کو دیوتا نہیں بنایا تا کہ وہ اپنے سامعین میں ان کی شجاعت کے بارے میں اعلیٰ رائے پیدا کر سکتا بلکہ وہ ان لوگوں سے الگ ہو گیا جنہیں یاک بے جان چیز یعنی جنگ کا دھکا لگا تھا۔ ڈیموستھینیز کے ہاں قسم ایسے لوگوں کے سامنے کھائی گئی ہے جو شکست اٹھا چکے ہیں تا کہ ایتھنز والے کیورونیا کو اپنی زبردست تباہی نہ سمجھتے رہیں اور اسی کے ساتھ، جیسا میں نے کہا یہ اس بات کا ثبوت بھی ہے کہ ایسا کرنے میں کوئی غلطی بھی نہیں کی گئی ہے۔ یہ ایک مثال ہے قسم کی تاثیر کا ایک ثبوت ہے ایک تعریف اور ایک نصیحت ہے اور چونکہ مقرر پر ایک اعتراض کیے جانے کا امکان بھی تھا (کہ لوگ کہتے) تم ایسی شکست کا ذکر کر رہے ہو جو تمہاری پالیسی سے ظہور میں آئی تھی مگر اب تمہاری قسم فتح کی

بات کرتی ہے اور جو کچھ وہ آگے کہتا ہے وہ اپنے بچاؤ کے پہلو کو نظر میں رکھتا ہے اور یہ بتانے کے لیے کہ تخیل کی رنگ رلیوں میں بھی سنجیدہ رہنے کی ضرورت ہے، وہ ہر لفظ کو ناپ تول کر استعمال کرتا ہے وہ کہتا ہے کہ وہ لوگ جو مارتھان کی جنگ میں پیش پیش تھے اور وہ لوگ جو جہازوں پر سوار ہو کر سالامس اور آرٹی می سیم کی جنگ میں لڑے اور وہ لوگ جو پلاٹیا کی جنگ میں شانہ بشانہ کھڑے رہے وہ فاتحوں کا کہیں ذکر نہیں کرتا۔ وہ ہر جگہ ہوشیاری کے ساتھ نتیجے کے اظہار سے پہلو تہی کرتا ہے۔ کیونکہ وہ نتیجہ اچھا تھا اور کائے رونیا میں جو کچھ ہوا تھا اس سے بالکل مختلف تھا۔ اس طرح وہ اعتراضات کو پہلے سے بھانپ لیتا ہے اور اپنے سامعین کو اپنے ساتھ بہالے جاتا ہے وہ کہتا ہے کہ اے ایسچی نس! ان سب کو جنہیں حکومت نے احترام و اہتمام سے دفن کیا نہ صرف ان کو ہی جو کامیاب ہوئے۔

سترھواں باب

صنائع اور علویت

میرے عزیز دوست! اس معاملے میں مجھے اپنی اس رائے کا ضرور اظہار کرنا چاہئے جو بہت اختصار کے ساتھ بیان ہو گی۔ یعنی اپنی کسی بنیادی صفت کی وجہ سے صنائع ''علویت'' کو قوت عطا کرتے ہیں اور پھر خود اس سے تقویت حاصل کرتے ہیں۔ میں بتاؤں گا یہ عمل کہاں اور کیسے ہوتا ہے؟ صنائع کا بے تکا استعمال خاص طور پر شبہ میں ڈال دیتا ہے اور چھپے ہوئے پھندوں، سازشوں اور مغالطوں کا تاثر پیدا کرتا ہے۔ یہ صحیح ہے جب تقریر کسی مطلق العنان فیصلہ کرنے والے کے سامنے کی جا رہی ہو اور خاص طور پر آمروں، بادشاہوں یا حکام اعلیٰ کے سامنے کی جا رہی ہو، کیونکہ ایسے لوگ اگر انتہائی تجربہ کار مقرر کے صنائع اور کنایوں کو سمجھ لیں تو وہ ایک بچے کی طرح ایک دم سے غصے میں آ جاتے ہیں (صنائع کے) مغالطے کو اپنی توہین سمجھ کر وہ بعض اوقات بالکل وحشی ہو جاتے ہیں اور اگر وہ اپنے غصے پر قابو پا بھی لیں پھر بھی وہ تقریر کے ترغیبی اثر سے دور ہو جاتے ہیں اس طرح صنائع اس وقت زیادہ موثر ہوں گے جب اس بات کا پتا نہ چلے کہ یہ صنائع ہیں۔

اس لیے علویت اور قوی احساس کا اظہار، صنائع سے پیدا ہونے والے شبہ کے خلاف، حیرت انگیز حد تک، ایک مفید تریاق ہے۔ ہنرمندی کی تدبیر نظروں سے اوجھل رہتی ہے اور اسی کے ساتھ حسن اور علویت سے متعلق ہو جاتی ہے اور تمام شبہات غائب ہو جاتے ہیں۔ اس کی مناسب مثال وہ اقتباس ہے جس کا میں نے اوپر ذکر کیا ہے میں مارتھان کے لوگوں کی قسم کھاتا ہوں مگر مقرر نے کس ذریعہ سے اپنی صنعت کو چھپایا ہے؟ ظاہر ہے کہ اپنی ذہانت کی چمک سے کیونکہ جس طرح مدھم روشنی

سورج کی چمک دمک میں غائب ہو جاتی ہے اسی طرح عظمت و شکوہ کی درخشانی صنائع کی تدبیروں اور حکمت کو چھپا لیتی ہے۔

ایسا ہی کچھ مصوری میں ہوتا ہے۔ حالانکہ رنگوں سے ادا کی جانے والی روشنی اور سایہ ایک ہی سطح پر برابر دکھائی دیتے ہیں مگر روشنی آنکھوں کو پہلے مسحور کرتی ہے اور نہ صرف زیادہ اہم معلوم ہوتی ہے بلکہ زیادہ قریب بھی نظر آتی ہے یہی بات ادب کے ساتھ بھی ہے قدرتی مناسبت سے اور ذہانت سے وہ چیزیں، جو ہمارے احساسات اور علوی تصورات پر اثر کرتی ہیں، ہمارے دل سے قریب تر ہو جاتی ہیں اور صنائع سے پہلے ہی ہماری توجہ اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں۔ صنائع کی ہنرمندی پر پردہ ڈال دیتی ہیں اور انہیں نظروں سے اوجھل کر دیتی ہیں۔

اٹھارواں باب

صنعت سوال و جواب

سوالات اور جوابات کے معاملے میں ہمیں کیا کہنا ہے؟ کیا ڈیموستھینیز اپنی تقریروں کے شکوہ اور اثر کو ان صنائع کے استعمال اور تخیل پر ان کی اثر انگیزی سے بہت زیادہ نہیں بڑھالیتا؟ اب مجھے بتاؤ کیا تم یہ چاہتے ہو کہ ایک دوسرے سے پوچھتے پھرو؟ کیا کوئی خبر ہے؟ کیونکہ اس سے حیرت انگیز خبر اور کیا ہوسکتی ہے کہ مقدونیا والوں نے یونان فتح کرلیا؟ کیا فلپ مر گیا ہے؟ نہیں لیکن وہ بیمار ہے۔ اس سے تمہارے لیے کیا فرق پڑتا ہے؟ کیونکہ اگر اسے کچھ ہو بھی جائے تو تم دوسرا فلپ دریافت کرلو گے اور پھر وہ کہتا ہے "ہمیں مقدونیا کے خلاف اپنا بیڑہ لے جانا چاہیے کوئی پوچھتا ہے لیکن ہم کہاں لنگر انداز ہوں گے؟ ہمارا لڑنا ہی فلپ کے جنگی منصوبے کی کمزوریوں کو معلوم کرلے گا۔" اگر یہ سیدھے سادے اعلانوں کی طرح بیان کیا جاتا تو یہ بالکل بے اثر ہوتا مگر جیسا کہ ہے سوال اور جواب کی شدت نے اور ساتھ ہی ساتھ خود اپنے اعتراضات کے اس طرح جواب دینے سے گویا وہ کسی اور کے ہیں نہ صرف (اس کے) الفاظ کی علویت میں اضافہ کردیا ہے بلکہ ان میں گہرے عقیدہ کی لپک بھی پیدا کردی ہے اور یہ سب عمل اس مخصوص صنعت کے استعمال سے ہوا ہے۔ کیونکہ احساس وجذبہ کا اظہار اس وقت زیادہ موثر ہوتا ہے جب وہ بولنے والے کے شعوری عمل کا نتیجہ معلوم نہ ہو بلکہ موقع ومحل سے پیدا ہوا ہو اور اس کے مطابق ہو۔ اور سوال پوچھنے اور خود ان کے جواب دینے کا یہ طریقہ احساس کی شدت کی قدرتی اور بے ساختہ اظہار معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح وہ لوگ جن سے دوسرے سوال کررہے ہیں بے ساختگی سے مکمل خلوص اور قوت سے جواب دینے پر از خود آمادہ ہوجاتے ہیں اسی طرح

سوال و جواب کی صنعت سامعین کو یہ سمجھنے پر مجبور کرتی ہے کہ شعوری طور پر سوچی ہوئی ہر بات سامنے آ گئی ہے اور اسی طرح لفظوں میں بیان بھی کر دی گئی ہے۔ علاوہ ازیں حسب ذیل حصہ ہیروڈوٹس کی تحریروں میں سب سے عظیم و پر شکوہ سمجھا گیا ہے۔ اگر اس طرح۔۔۔۔

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

انیسواں باب

لاعطفی یا حروف عطف کا نہ ہونا

۔۔۔۔الفاظ اس طرح ابلتے آتے ہیں جیسے کہ وہ جوڑنے والی کڑیوں کے بغیر ہی وجود میں آ گئے ہوں اور بولنے والے کو پیچھے چھوڑ گئے ہوں۔ زنوفون کہتا ہے ''اور اپنی ڈھالوں کو بند کر کے وہ آگے بڑھے، لڑے، مارا، مارے گئے'' پھر یوری لوکس کے الفاظ ہیں:

> ''ہم شاہ بلوط کے جنگل سے گزرتے آئے جیسا تو نے کہا اے
> نامور اوڈی سیس ہم نے جنگل کی وادی میں ایک خوبصورت محل
> دیکھا۔''

یہ فقرے بے جوڑ مگر پھر بھی تیز۔ ایک ایسے فتنے کا تاثر دیتے ہیں جو بیک وقت الفاظ کو روکتا بھی ہے اور ابھارتا بھی ہے۔ اور شاعر نے یہ اثر لاعطفی صنعت کے استعمال سے پیدا کیا ہے۔

بیسواں باب

صنائع کا اجتماع

صنائع کا اتحاد (Combination) مشترک مقصد کے لیے عموماً ایک بہت ہلا دینے والا اثر رکھتا ہے جب دو یا تین صناع قوت، ترغیب اور حسن میں اضافہ کرنے کے لیے آپس میں شریک ہو جاتے ہیں۔ اس طرح میڈیا کے خلاف ڈیموستھنیز کی تقریر میں تمہیں لا تعطفی کی مثالیں ملیں گی، جو صنعت تکرار اور صنعت توضیح سے گھل مل گئی ہیں کیونکہ حملہ آور بہت سی چیزیں کر سکتا ہے۔ ان میں سے کچھ کو ہارنے والا اپنے انداز، اپنے تیور اور اپنی آواز کے ذریعے کسی اور سے بیان نہ کر سکے گا۔ پھر، تا کہ تقریر، جب وہ آگے بڑھتی ہے، اپنے مخصوص اثرات کی بنا پر ساکت نہ رہ جائے (کیونکہ ساکت رہنے سے مراد اطمینان و خاموشی ہے جب کہ جذبے کے معنی، جو روح کے ہنگامے اور رفساد کو ظاہر کرتا ہے، بے نظمی کے ہیں) وہ فوراً صنعت تکرار و صنعت توضیح کی تازہ مثالوں کی طرف متوجہ ہوتا ہے۔ اپنے انداز سے، اپنے تیور سے، اپنی آواز سے جب وہ بدتمیزی سے پیش آتا ہے۔ جب وہ دشمنی دکھاتا ہے، جب وہ تمہیں گھونسوں سے مارتا ہے۔ جب وہ تمہیں غلاموں کی طرح زدوکوب کرتا ہے اس طرح مقرر وہی کرتا ہے جو ایک حملہ آور کرتا ہے وہ فیصلہ کرنے والوں کے دماغ پر ضربوں پر ضربیں لگاتا ہے۔ یہاں سے بڑھ کر وہ ایک اور طوفانی حملہ کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے جب وہ تمہیں گھونسوں سے مارتا ہے جب وہ منہ پر تھپڑ مارتا ہے وہ تمہیں ابھارتا ہے یہ عمل ان لوگوں کو جو پیروں تلے روندے جانے کے عادی نہیں ہوتے، پاگل کر دیتا ہے۔ کوئی بھی شخص جو اس بات کو بیان کرے وہ اس اثر کی قوت کو نہیں دکھا سکتا۔ اس طرح تمام وقت، حالانکہ مسلسل انحراف سے وہ صنعت تکرار و توضیح کی بنیادی خصوصیات کو قائم رکھتا ہے اور اس طرح اس کی ترتیب بھی بے ترتیبی کا شکار ہو جاتی ہے لیکن اسی کے ساتھ اس کی بے ترتیبی میں مخصوص قسم کی ترتیب بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

اکیسواں باب

حروف عطف کے کچھ نقصانات

اب اگر تم حروف عطف کو آسوکراٹیس اور اس کے شاگردوں کے طریقے کے مطابق استعمال کرو گے پھر یہ بھی نظر انداز نہ کیا جائے کہ حملہ آور بہت سی چیزیں کرسکتا ہے اولاً اپنے انداز سے، پھر اپنے تیور سے، اور پھر محض اپنی آواز سے اگر تم فقرہ بہ فقرہ اسے اس طرح پھیلاؤ تو تم دیکھو گے کہ اس جذبہ کی شدت، بے ساختگی اور اس کا زور، جو پیش کیا جارہا ہے، حروف عطف کے استعمال سے گھٹتا جارہا ہے اور آخر میں بے معنی ہوکر اپنی ساری گرمی زائل کردیتا ہے اگر تم دوڑنے والوں کو ایک ساتھ باندھ دو گے تو ان کی رفتار پر برا اثر پڑے گا۔ بالکل اسی طرح جذبات حروف عطف اور اسی قسم کے بندھنوں میں بندھنا پسند نہیں کرتے کیونکہ اس طرح وہ اپنی حرکت کی آزادی کھو بیٹھتے ہیں اور غلیل سے پھنکے ہوئے غلے کا سا اثر بہم پہنچاتے ہیں۔

بائیسواں باب

صنعت عکس ترتیب تاکیدی یا صنعت تقلیب

ان دونوں صنعتوں کو ایک ہی دائرے میں رکھنا چاہئے۔ اس میں الفاظ یا خیالات اپنی عام ترتیب سے مختلف ترتیب میں رکھے جاتے ہیں اور اس طرح ان سے قوی جذبے کا گہرا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ایسے لوگ ہیں جو حالت غصہ یا حالت خوف یا ناراضی یا حسد یا کسی اور احساس کے زیر اثر (کیونکہ جذبات کی لاتعداد قسمیں ہیں اور کوئی نہیں بتا سکتا کہ کتنی ہیں) بعض اوقات بے ربط ہو جاتے ہیں اور اکثر جب کہ وہ ابھی ایک بات کہہ رہے ہوتے ہیں تو بغیر کسی وجہ یا ضرورت کے دوسری بات شروع کر دیتے ہیں اور گھبراہٹ میں پھر پہلی بات پر آجاتے ہیں گویا کوئی بگولہ ان کا پیچھا کر رہا تھا۔ تیزی سے بدلتے ہوئے مزاج سے وہ ہر سمت میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ وہ اپنے خیالات اور الفاظ کی ترتیب بدلتے رہتے ہیں۔ اس طرح قدرتی ربط کھو کر وہ طرح طرح کے انحرافات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح بہترین مصنف صنعت تقلیب کا استعمال اس طرح کرتے ہیں کہ ان کی نقل میں ایک قدرتی ترتیب کارفرما نظر آتی ہے۔ کیونکہ فن اسی وقت کامل ہوتا ہے جب وہ فطرت (نیچر) کی طرح معلوم ہو اور پھر فطرت بھی اسی وقت اپنا نقش ثبت کرتی ہے جب وہ اس فن کو اس کے اندر موجود ہے۔

اس کی مثال ہیروڈوٹس میں "ڈاونی سی اس فوسی" سے دی جا سکتی ہے ہمارے معاملات استرے کی دھار پر کھڑے ہوئے ہیں ایئونیا کے لوگو! خواہ ہم آزاد ہوں یا غلام یا بھگوڑے غلام، اس لیے اگر اب تم مصائب اٹھانے کے لیے تیار ہو تو اس میں تمہارے لیے محنت اور جانفشانی ہے مگر تم اپنے دشمنوں پر غالب آجاؤ گے۔ یہاں عام ترتیب یوں ہوتی اے ایئونیا کے لوگو! اب وقت آ گیا ہے کہ تم محنت و جانفشانی سے کام

لو کیونکہ ہمارے معاملات استرے کی دھار پر کھڑے ہیں بہر حال مقرر نے ایونیا کے لوگوں کو اس جگہ سے ہٹا دیا ہے اور خوف کے تصور سے بات شروع کی ہے گویا اس زبردست خطرے کے وقت میں اسے اپنے سامعین کو بھی متوجہ کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مزید برآں اس نے اپنے خیالات کی ترتیب بھی الٹ دی ہے کیونکہ یہ کہنے کے بجائے کہ وہ محنت و برداشت کریں، جو اس کی ہدایت و تاکید کا بنیادی نکتہ ہے وہ انہیں پہلے یہ بات بتاتا ہے کہ انہیں محنت کیوں کرنی چاہئے جب وہ کہتا ہے کہ ہمارے معاملات استرے کی دھار پر کھڑے ہیں۔ اس طرح وہ جو کچھ کہتا ہے پہلے سے سوچا سمجھا معلوم نہیں ہوتا بلکہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ مجبوراً یہ بات کہہ رہا ہے۔

تھیوسی ڈائڈس صنعت تقلیب کے استعمال میں اور زیادہ ہوشیار رہے۔ یہ ہوشیاری اس کے ہاں اس وقت نظر آتی ہے جب وہ ان اشیاء کو الگ کر دیتا ہے جو ایک اور نا قابل تقسیم ہیں۔ ڈیموستھنیز، حالانکہ شعوری طور پر وہ یہ عمل اتنا نہیں کرتا جتنا تھیوسی ڈائڈس، اس قسم کی صنعت کو کثرت سے استعمال کرتا ہے اور صنعت تقلیب کے ذریعے وہ پوری قادرالکلامی سے تقریر کرنے کا تاثر پیدا کرتا ہے اور اس سے بھی زیادہ وہ فی البدیہہ تقریر کرنے کا تاثر دیتا ہے۔ وہ اپنے سامعین کو طویل صنعت تقلیب کے خطرات میں شریک کر کے اپنے ساتھ بہا بھی لے جاتا ہے۔ کیونکہ وہ اکثر جو کچھ کہتا ہے اس کے معنی کو سامنے نہیں لاتا اور اسی اثنا میں وہ ایک عجیب اور انوکھی ترتیب سے ایک خیال پر دوسرا خیال جماتا چلا جاتا ہے جو کسی بھی ذریعہ سے آجاتا ہے اور اس کی بات کے درمیان آٹپکتا ہے۔ سامعین کو یوں محسوس ہوتا ہے کہ جملے کی ساخت بس اب پارہ پارہ ہو جائے گی اور وہ خود بھی اسی خطرے میں شریک ہو جاتا ہے جس میں خود بولنے والا پڑا ہوا ہے اور پھر ایک دم سے ایک طویل وقفے کے بعد وہ اس فقرے کو لاتا ہے جس کا انتظار تھا اور جہاں پر وہ انتہائی پراثر ہوتا ہے۔ بالکل آخر میں اور اس طرح تقلیب کے استعمال کی لاپرواہی اور جسارت سے وہ ذہن کو ایک زبردست دھچکا دیتا ہے میں اس صنعت کی اب اور مثالیں نہیں دیتا، کیونکہ وہ بہت ہیں۔

تئیسواں باب

واحد اور جمع کی باہمی تبدیلی

وہ صنائع جن کو (Polyptota) 1 کہتے ہیں (اجتماع، تصریفات اور عروج کمال) ہر قسم کی علویت، جذباتی اثر اور نفاست پیدا کرنے میں زبردست مدد دیتے ہیں۔ غور کرو کہ ایک ''اظہار'' حالت اسم، زمانہ ضمیر شخصی، جمع واحد اور تذکیر تانیث کے بدلنے سے کس طرح رنگا رنگ اور زندہ ہو جاتا ہے۔ واحد جمع کے سلسلے میں، میں اتنا کہوں گا کہ اظہار کے کسی حصے کی آرائشی صنعت صرف ان الفاظ سے نہیں بڑھتی جو ''واحد'' کی صورت میں ہوتے ہیں بلکہ جو غور سے دیکھنے پر ''جمع'' کے معنی دیتے ہیں جیسے ''فوراً ایک لاتعداد فوج ساحلوں پر صف آرا ہوگئی اور ایک آواز بلند کی ٹنی''

مگر یہ بات زیادہ توجہ کے قابل ہے کہ اکثر واحد کے بجائے جمع کے صیغے کا استعمال زیادہ صوتی اثر رکھتا ہے اور مجمع کا تصور، جو جمع کے صیغہ میں پوشیدہ ہوتا ہے، ہمیں زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس کی مثال سوفوکلیز کے ہاں ان سطور میں ملتی ہے جو اوڈی پس نے ادا کی ہیں:

> ''اے شادیوں، شادیوں، یہ تم ہی ہو جس نے مجھے وجود بخشا اور مجھے پیدا کیا اور پھر اسی بیج کو نسل میں سامنے لائیں اور باپوں، بھائیوں اور بیٹوں کو خون کے ایک رشتے میں ظاہر کیا اور دلہنوں، بیویوں اور ماؤں کو بھی اور وہ تمام غلط کاریاں جو آدمی کرتے ہیں۔''

یہ سب چیزیں ایک نام یعنی اوڈی پس سے وابستہ ہیں اور دوسری طرف جوکاسٹا کے نام سے بہر حال تعدادی صنعت (جمع واحد) کا اضافہ مصائب و مشکلات کو بھی جمع بنا دیتا ہے۔

اسی قسم کی تعدادی صنعت ہمیں اس مصرع میں نظر آتی ہے ''باہر آئے بہت سے ہیکٹر زاور بہت سے سارپیڈ ونز بھی'' اور پھر افلاطون کے اس حصے میں جو ایتھنز والوں کے بارے میں لکھا گیا ہے، جس کا میں نے کسی اور تصنیف میں بھی حوالہ دیا ہے کیونکہ نہ تو کوئی پیلوپس، نہ کاڈمی، نہ آئیچپٹی اور ڈانائی، اور نہ وحشیوں کے کوئی دوسرے غول بہ اعتبار پیدائش ہمارے گھر میں ہمارے ساتھ۔

Polyton.1 جملوں میں ایک ہی لفظ کی مختلف تصریفات پیش کرنے کو کہتے ہیں لیکن لونجائنس اس صنعت کو ان بلیغ اثرات کے لیے بھی استعمال کرتا ہے جو واحد جمع ضمیر شخصی، زمانہ، تذکیر تانیث میں تبدیلی کرنے سے پیدا کیے جاتے ہیں۔

شریک ہیں لیکن ہم جو خالص یونانی ہیں اور نیم وحشی نہیں ہیں، یہاں بستے ہیں وغیرہ۔ کیونکہ یہ حقائق ناموں سے ایک ساتھ جمع ہو جانے کی وجہ سے زیادہ پر اثر ہو جاتے ہیں۔ بہر حال یہ عمل سوائے ان مقامات کے نہیں کرنا چاہیے جہاں موضوع کو پھیلاؤ یا شدت یا مبالغہ یا جذباتیت کی ضرورت ہو۔ ان میں سے ایک کی یا ایک سے زیادہ کی۔ کیونکہ سارے جسم پر گھنٹیاں لٹکا لینا بہت زیادہ نمائشی عمل ہے۔

چوبیسواں باب

جمع کو واحد کر دینا

علاوہ ازیں اس سے متضاد عمل یعنی جمع (کے صیغہ میں ادا کیے جانے والے) خیالات کو صیغہ واحد میں بیان کرنا بھی بعض اوقات علویت کا گہرا تاثر پیدا کرتا ہے۔ مثلاً ڈیموستھینیز یہ جملہ کہتا ہے بعد میں تمام پیلو پونیز (بصیغہ جمع) اختلاف کرنے لگا ایک اور رجھنگ کہتا ہے اور جب فرائی نی کس نے اپنا ڈراما مائی لی ٹس کی فتح پیش کیا تو سارا تھیٹر ازار وقطار رونے لگا صیغہ جمع کو واحد میں استعمال کرنا وحدت کا گہرا اثر پیدا کرتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں دونوں مثالوں میں گہرے اثر کی وجہ ایک ہی ہے۔ جہاں الفاظ واحد ہوتے ہیں، انہیں جمع میں تبدیل کرنے کا عمل احساس کا غیر معمولی تاثر قائم کرتا ہے۔ جہاں وہ جمع ہوتے ہیں اور ایک عمدہ آواز والے واحد سے مل جاتے ہیں تو مخالف سمت میں یہ تبدیلی حیرت کا اثر پیدا کرتی ہے۔

پچیسواں باب

زمانے (Tenses) کی تبدیلی

پھر اگر ان حالات کو جو زمانہ ماضی میں ہوئے تھے زمانہ حال میں ہوتا دکھایا جائے تو اس طرح تم اس حصے کو محض افسانوی بیان سے حقیقت میں بدل دیتے ہو۔ زنوفون کہتا ہے کہ کوئی شخص سائرس کے گھوڑے کے نیچے آگیا ہے اور کچل جانے پر گھوڑے کی پیٹ میں تلوار گھونپ دیتا ہے۔ گھوڑا اچھلتا ہے اور سائرس کو گرا دیتا ہے اور وہ زمین پر گر پڑتا ہے تھیوسی ڈائڈس اس صنعت کا خاص طور پر شائق ہے۔

چھبیسواں باب

ضمیر شخصی کی تبدیلی، ذاتی خطاب کا طریقہ

اسی طرح ضمیر شخصی کی تبدیلی بھی موثر ہوتی ہے اور اکثر سامعین کو یہ احساس دلاتی ہے کہ وہ خطرے کے اندر چل رہے ہیں:

''تم کہو گے کہ وہ جنگ کی پریشانی میں ملے وہ سب تازہ دم اور بے خوف تھے اس طرح وہ تیزی سے جنگ میں گھس گئے۔''

پھر اراٹس کا یہ حصہ:

''اس مہینے میں تم خود کو سمندروں کی لہروں کے سپرد مت کرو۔''

ہیروڈوٹس بھی اس قسم کا عمل کرتا ہے ''الی فین ٹائن کے شہر سے تم اوپر کی طرف جہاز چلاؤ گے یہاں تک کہ تم ایک مسطح میدان میں پہنچ جاؤ اور جب تم اسے پار کرلو تو تم ایک اور جہاز پر سوار ہو گے اور دو دن تک سفر کرتے رہو گے اور پھر تم ایک بڑے شہر پہنچو گے جس کا نام میرو ہے میرے دوست تم نے دیکھا کہ کیسے وہ تمہیں تخیل میں ان مقامات پر لے جاتا ہے اور سماعت کو بصارت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ایسے تمام حصے، اپنے براہ راست ذاتی طرز تخاطب کی وجہ سے، سامعین کو اس عمل کے جو بیان کی جا رہا ہے عین بیچ میں لے آتے ہیں۔ جب تم ایک مجمع سے نہیں بلکہ ایک فرد سے مخاطب ہو۔''

لیکن تم ٹیڈیس کے لڑکے کے بارے میں نہیں جان سکتے تھے کہ وہ کن افواج کی طرف سے لڑا۔

تو تم اسے زیادہ شدت سے متاثر کرو گے اور اسے زیادہ متوجہ کرو گے اور اس میں گہری دلچسپی پیدا کرو گے اگر تم اسے ذاتی طور پر اس طرح مخاطب کرو گے۔

ستائیسواں باب

واحد متکلم میں تبدیل کرنا

پھر بعض اوقات ایسا ہوتا ہے جب ایک مصنف کسی کردار کے بارے میں بات کرتے ہوئے اچانک اس سے الگ ہو جاتا ہے اور خود کو اس کردار کی جگہ رکھ دیتا ہے۔ اس قسم کی صنعت ایک طرح سے جذبات کا واشگاف اظہار کرتی ہے:

"اور دور تک جاتی ہوئی آواز میں ہیکٹر چیخا اور ٹروجن والوں سے کہا کہ وہ جہازوں کی مخالف سمت میں دوڑیں اور خون میں لتھڑے ہوئے مالِ غنیمت کو چھوڑ دیں۔ اور اگر میں دیکھوں گا کہ کوئی اپنی مرضی سے جہازوں سے دور رہتا ہے تو میں یقیناً اسے مار ڈالوں گا۔"

(ایلیڈ 25-346-349)

یہاں شاعر نے بیان کو خود اپنی زبان سے ادا کیا ہے جیسا کہ موزوں تھا اور پھر اچانک بغیر کسی تنبیہہ کے بے ربط دھمکی کو غصہ سے بھرے ہوئے سردار سے منسوب کر دیا۔ اگر وہ یوں کہتا کہ "ہیکٹر نے یوں کہا" تو یہ بے اثر ہوتا۔ اس حصے کی ہیئت میں تبدیلی، بولنے والے کی اچانک تبدیلی کو ظاہر کرتی ہے۔ اس لیے یہ صنعت ایسے موقعوں پر استعمال کرنی چاہئے جب ایک اچانک بحران مصنف کو ٹھہرنے کا موقع نہ دے بلکہ اسے ایک کردار سے دوسرے کردار پر آ جانے کے لیے مجبور کرے۔

ایک اور مثال ہیکاٹائیس میں ملتی ہے "سی یکس نے اس کا برا مانا اور ہیراکلس کے وارثوں کے فوراً چلے جانے کا حکم دے دیا کیونکہ تمہاری مدد کرنا میرے بس میں نہیں ہے اس لیے تاکہ تم خود برباد نہ ہو جاؤ اور مجھے تکلیف پہنچاؤ خود کو کسی اور ملک لے جاؤ۔"

آرس ٹوجیؤ ٹون میں ڈیموستھینز نے ذرا مختلف طریقے سے ضمیر شخصی کی تبدیلی سے جذبات کی تیزی کا اثر دکھایا ہے۔وہ کہتا ہے کیا تم میں سے کوئی بھی اس بے شرم او رکمینے شخص کے ظلم وتشدد پر نفرت اور غصہ محسوس نہ کرے گا جو ارے تم انتہائی بدکار لوگو جس کی بے تکان تقریر ایسے در اور دروازوں میں بند نہیں ہے جو کھولے جا سکیں۔۔۔۔نامکمل مفہوم کے ساتھ اس نے اچانک پلٹا کھایا اور اپنے غصہ کی حالت میں ایک فقرے کو توڑ کر دو شخصوں سے مخاطب ہو گیا جو ارے تم انتہائی بدکار۔۔۔۔۔ اس طرح جب کہ اس نے اپنی تقریر کا رخ ارسٹوجیؤ ٹون کی طرف پھیر دیا اور معلوم ہوتا ہے کہ اس نے اسے ترک کر دیا، مگر جوش جذبات کے اس اظہار کے ساتھ اس نے اپنی تقریر کو اور زیادہ قوت کے ساتھ اس پر چسپاں کر دیا۔یہی چیز چینی لوپ کی تقریر میں ملتی ہے:

''نامہ بر! ان اعلیٰ خاندان کے عاشقوں نے تمھیں یہاں کیوں بھیجا ہے؟ کیا دیوتاؤں کی طرح اوڈی سیئس کی باندیوں کو یہ کہنے کے لیے کہ اپنا کام دھام بند کریں اور ان کے لیے ضیافت کا بندوبست کریں؟ اچھا ہوتا اگر وہ مجھ سے اظہار عشق نہ کرتے، نہ کہیں اور جمع ہوتے تا کہ یہ وقت اب ان کی آخری ضیافت کا ہوتا۔تم لوگ جو ایک ساتھ جمع ہو گئے ہو اور ہمارا اس قدر مال ضائع کیا ہے، جو عاقل ٹیلی میکس کا مال ہے۔کیا تم نے اپنے بچپن کے گزرے ہوئے دنوں میں اپنے باپوں سے نہیں سنا کہ اوڈی سیئس کس طرح کا آدمی تھا؟''

اٹھائیسواں باب

پیچیدہ گوئی

میرا خیال ہے اس پر کسی کو اختلاف نہیں ہوگا کہ ''پیچیدہ گوئی'' علویت میں اضافہ کرتی ہے۔ کیونکہ جیسے موسیقی میں غالب راگ کی شیرینی آرائشی اضافوں سے بڑھ جاتی ہے اسی طرح پیچیدہ گوئی خیالات کے براہ راست اظہار سے اکثر ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور اس کو چار چاند لگا دیتی ہے خاص طور پر اس وقت جب وہ صرف لفاظی نہ ہو بلکہ سلیقے کے ساتھ استعمال کی گئی ہو۔

اس کی خوبصورت مثال افلاطون کی تعزیتی تقریر کے آغاز میں ملتی ہے:

''ہم نے وہ کیا ہے جس سے ان کی مناسب مدح ہوتی ہے اور یہ حاصل کر کے وہ اپنے مقررہ راستے پر جا رہے ہیں۔ ان کا ملک ان کے ساتھ ہے اور ہر شخص کے ساتھ اس کے عزیز ہیں'' تم نے دیکھا کہ وہ موت کو ''ان کا مقررہ راستہ'' کہتا ہے اور عام رسوم کی ''ادائیگی'' کو وہ ایک قسم کا ''عام جلوس اپنے ہم وطنوں کا'' کہتا ہے۔ یقیناً اس نے یہاں اپنے تصور کی شان بڑھا دی ہے۔ کیا اس نے شروع کی سادہ زبان میں موسیقی کا اضافہ نہیں کر دیا اور پیچیدہ بیانی سے، جو راگ بھری موسیقی پیدا ہوتی ہے، اسے نہیں بھر دیا؟

پھر زنوفون کی مثال ہے ''تم محنت و مشقت کو خوش باش زندگی کا راہبر سمجھتے ہو۔ تم نے اپنی دل میں بہترین سرمایہ جمع کر لیا ہے اور جو سورماؤں کے لیے بہترین ہے۔ کیونکہ کوئی چیز تمہیں اتنا خوش نہیں کرتی جتنا کہ تعریف'' تم محنت پر راضی ہو کے بجائے ''تم محنت کو خوش باش زندگی کا راہبر سمجھتے ہو۔'' کو قبول کر کے اور باقی جملے کو اسی طرح بڑھا کر اسی تعریف کو اس نے ایک خاص قسم کے خیال کی شان عطا کر دی ہے۔ اور یہی

بات ہیروڈوٹس کے بے مثال جملے کے بارے میں بھی درست ہے۔ ''ان سیتھیا والوں کو، جنہوں نے اس کا مندر ڈھا دیا تھا، دیوی نے ایک ایسی بیماری میں مبتلا کر دیا کہ وہ عورتیں بن گئے۔''

انتیسواں باب

پیچیدہ گوئی کے خطرے

بہر حال پیچیدہ گوئی جان جوکھوں کا کام ہے۔ یہ دوسرے صنائع سے کہیں زیادہ مشکل کام ہے، اگر اسے توازن کا خاص خیال رکھتے ہوئے استعمال نہ کیا جائے۔ کیونکہ یہ آسانی سے بے لطفی اور پھیکے پن میں بدل جاتی ہے جو بے معنی باتوں اور کند ذہنی سے مشابہہ ہوتی ہے۔یہی وجہ ہے کہ افلاطون کا بھی، جو صنائع کا ہمیشہ چابکدستی سے استعمال کرتا ہے مگر کبھی کبھی بے موقع ہو جاتا ہے، مذاق اڑایا جاتا ہے۔ جب وہ ''قوانین'' میں کہتا ہے کہ نہ طلائی اور نہ نقرئی خزانے کو شہر میں قائم کرنے اور رہنے کی اجازت دی جائے نقاد کہتا ہے کہ اگر وہ لوگوں کو گلے رکھنے کو منع کرتا تو ظاہر ہے کہ وہ کہتا ''بھیڑوں والے اور بکریوں والے خزانے۔''

میرے پیارے ٹیرین ٹیانس! صنائع کے استعمال، اور علویت پر ان کے اثرات کے موضوع پر میری تقریر کافی لمبی ہو گئی ہے۔ وہ سب طرز ادا کی گرمی اور جذباتی اثر کو بڑھانے کا ذریعہ ہیں اور جذباتی اثرات علویت کی پیدائش میں اتنا ہی اہم کردار ادا کرتے ہیں جتنا کردار کا مطالعہ دلچسپی و مسرت کا باعث ہوتا ہے۔

تیسواں باب

زبان و بیان کا مناسب انتخاب

کیونکہ کسی تقریر یا مقالے میں خیال اور زبان ایک دوسرے کے تابع ہوتے ہیں ہمیں اب غور کرنا چاہئے کہ آیا کچھ اور عناصر ایسے ہیں جو زبان و بیان کے تحت آتے ہیں اور ہمارے مطالعے سے رہ گئے ہیں؟ شاید ان لوگوں کے سامنے جو پہلے سے جانتے ہیں یہ واضح کرنا فضول ہوگا کہ کس عجیب طرح سے مناسب اور بلند آہنگ الفاظ سامعین کو مسحور و متاثر کرتے ہیں؟ اور انہیں یہ بتانا بھی بیکار ہوگا کہ ایسا موزوں انتخاب سارے مقرروں اور مصنفوں کا بلند ترین مقصد ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ بذات خود ایک طرز پیدا کر دیتا ہے، جیسا کہ بہترین مجسموں میں، بیک وقت شان و شکوہ، حسن و جمال، نرمی، وزن، قوت، زور اور ہر دوسری قابل ذکر خصوصیت جس کا آپ تصور کر سکتے ہیں، موجود ہوتی ہے۔ اسی طرح الفاظ میں بھی وہ شان پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ زندہ زبان معلوم ہوتے ہیں۔ کیونکہ وہ الفاظ جو نفاست سے استعمال ہوتے ہیں درحقیقت خیال کی روشنی ہوتے ہیں۔ تاہم ایسی شاندار زبان کو ہر جگہ استعمال کرنا مناسب نہیں ہے کیونکہ معمولی باتوں کے لیے عظیم اور شاندار زبان استعمال کرنا ایسا ہی ہے جیسے ایک چھوٹے سے بچے کے چہرہ پر ایک بڑا سا المیہ نقاب چڑھا دیا جائے۔ بہر حال شاعری میں اور۔۔۔۔۔

(یہاں مخطوطے کے چار صفحے غائب ہیں)

اکتیسواں باب

مانوس زبان

۔۔۔۔۔بہت زیادہ خیال انگیز اور زوردار ایسا ہی آنا کریون کا جملہ بھی ہے میں اب تھریشیا کی گھوڑی کی پرواہ نہیں کرتا۔ اس طرح سے تھیوپومس کا غیر مانوس الفاظ استعمال کرنا تعریف کے قابل ہے کیونکہ مناسبت کی وجہ سے وہ مجھے بہت زیادہ معنی خیز معلوم ہوتا ہے حالانکہ سی سی لس کچھ وجوہ کی بنا پر اس میں غلطی نکالتا ہے تھیوپوم پس کہتا ہے ''فلپ میں چیزوں کو ہڑپ کر جانے کی بے پناہ قوت تھی'' گھریلو الفاظ بھی بعض اوقات نفیس واعلیٰ زبان سے زیادہ معنی خیز ہوتے ہیں کیونکہ روزمرہ کی زندگی سے لیے جانے کی وجہ سے وہ فوراً پہچان لیے جاتے ہیں اور مانوس ہونے کی وجہ سے وہ زیادہ پر اثر ہوتے ہیں۔ اس طرح ایک ایسے آدمی کے تعلق سے جس کی لالچی فطرت ان چیزوں کو صبر و خوشی سے برداشت کرتی ہے، جو شرمناک اور گھٹیا ہیں 'چیزوں کو ہڑپ کر جانا'' کے الفاظ نہایت مناسب و واضح ہیں۔ یہی بات ہیروڈوٹس کے طرز کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے: ''کلیومی نس پاگل پن میں ایک چھری سے خود اپنے گوشت کے ٹکڑے کاٹ ڈالتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنا اچھی طرح قیمہ بنا کر وہ فنا ہو گیا۔'' اور ''پیتھیس جہاز پر لڑتا رہا یہاں تک کہ وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا'' یہ طرز اور یہ الفاظ ابتذال کے بالکل کنارے پر کھڑے ہیں لیکن ان کی معنی خیزی انہیں مبتذل ہونے سے بچا لیتی ہے۔

بتیسواں باب

استعارہ

استعاروں کی مناسب تعداد کے بارے میں سیسی لیس ان لوگوں کا ہم خیال ہے جو یہ رائے دیتے ہیں کہ دو یا زیادہ سے زیادہ تین استعارے ایک حصے میں لائے جائیں۔ ڈیموستھینیز اس سلسلے میں بھی ایک معیار کی حیثیت رکھتا ہے۔ استعاروں کے استعمال کا مناسب موقع وہ ہے جب جذبات سیلاب کی طرح بڑھتے چلے آئیں اور بے اختیار اپنے ساتھ استعاروں کی ایک فوج لے جائیں وہ کہتا ہے ''وہ لوگ جو خون میں نہائے ہوئے ہیں، جو چاپلوس ہیں، جن میں سے ہر ایک نے اپنے وطن کے اعضاء کاٹ ڈالے ہیں، جنھوں نے فلپ کے نام پر شراب پی کر اپنی آزادی رہن رکھ دی ہے اور اب سکندر کے غلام ہیں اور اپنی خوشی کو اپنے پیٹ اور اپنی رذیل ترین خواہشات سے ناپتے ہیں اور جنھوں نے اپنی خودمختار سلطنت سے اس حریت اور آزادی کو نکال پھینکا ہے جو ابتدائی دور کے یونانیوں کے لیے دیانت و کردار کا معیار تھی۔'' یہاں غداروں کے خلاف مقرر کا غم و غصہ اس کے صنائع و بدائع سے پر اظہار پر پردہ ڈال دیتا ہے۔

ارسطو اور تھیوفراسٹس کی رائے ہے کہ مندرجہ ذیل طرز اظہار پر زور استعاروں پر نرمی کا اثر قائم کرتا ہے: ''جیسا کہ'' اور ''جیسا کہ تھا'' اگر کوئی یوں کہے اور کوئی یوں ادا کرنے کی جسارت کرے اس قسم کے الفاظ اور طرز اظہار زور کو کم کر دیتے ہیں۔ میں اس بات کو مانتا ہوں لیکن اسی کے ساتھ ساتھ، جیسا کہ میں نے اس حصے میں کہا ہے جہاں میں نے صنائع پر بحث کی ہے، میرا خیال ہے کہ تند و تیز جذبات کا بروقت اظہار جب حقیقی علویت کے ساتھ ملتا ہے تو استعاروں کے زور اور تعداد کے لیے موزوں

تریاق بن جاتا ہے۔ کیونکہ جذبات کا سیلاب اپنے ساتھ ہر چیز کو بہا لے جانے کی طاقت رکھتا ہے اور پر زور امیجری کو لازمی قرار دیتا ہے۔ وہ سامعین کو استعاروں کی تعداد گننے کا موقع نہیں دیتا کیونکہ وہ مقرر کے جوش و خروش کے ساتھ ہی بہہ جاتے ہیں۔

پھر یہ بھی کہ عام باتوں کے اظہار اور بیان میں کوئی چیز ایسا امتیاز پیدا نہیں کرتی جیسا استعاروں کی **مسلسل** قطار پیدا کرتی ہے۔ انہی ذرائع سے زنوفون نہایت عمدگی سے انسانی جسم کے حصوں کی تصویر کشی کرتا ہے اور اس سے زیادہ آسانی طریقے سے افلاطون یہ کام کرتا ہے۔ افلاطون کہتا ہے کہ سر ایک عبادت گاہ ہے اور گردن سر اور سینے کو ملانے والی خاکنائے ہے اور وہ کہتا ہے کہ ریڑھ کی ہڈی کا ہر جوڑ محور کی طرح اس کے نیچے رکھا گیا ہے۔ دلکشی انسان کو گناہ کی طرف لے جاتی ہے اور زبان ذائقے کی کسوٹی ہے۔ دل رگوں کا ایندھن گھر ہے۔ وہ فوارہ جہاں سے خون اپنا پرزور سفر شروع کرتا ہے اور وہ اپنا مستقر جسم کے محافظ خانہ میں قائم کرتا ہے۔ جسم کی مختلف نالیوں کو وہ گلی کوچے کہتا ہے'' اور دل کے دھڑکنے کے بارے میں جو اس وقت دھڑکتا ہے جب خطرہ لاحق ہوتا ہے یا جب غصہ آتا ہے جب وہ آگ کی طرح گرم ہو جاتا ہے تو دیوتاؤں نے پھیپھڑے بنا کر حفاظت کا سامان پیدا کیا ہے جو نرم اور بغیر خون کے ہونے اور اندر کی طرف چھید رکھنے کی وجہ سے ایک قسم کی روک کی حیثیت رکھتے ہیں تاکہ جب غصہ دل میں ابلنے لگے تو وہ ایک نرم چیز پر دھڑکے اور اسے نقصان نہ پہنچے۔'' خواہشات کے مقام کا وہ عورتوں کے کمرے سے مقابلہ کرتا ہے اور غصے کو آدمیوں کے کمرے سے۔ تلی کو وہ آنتوں کا دست پاک (Napkin) کہتا ہے جس سے وہ گندے مواد سے بھر جاتا ہے اور متورم ہو کر سڑنے لگتا ہے وہ کہتا ہے کہ'' اس کے بعد دیوتاؤں نے ہر چیز کو گوشت سے ڈھانک دیا جس کو انہوں نے نمدے کی چٹائی کی طرح لگا دیا تاکہ بیرونی حملے سے بچاؤ ہو سکے۔'' اور اس نے خون کو گوشت کا

چارہ بتایا اور مزید کہا کہ ''غذا فراہم کرنے کے لیے انہوں نے جسم کو سیراب کیا۔ نالیاں بنائیں جیسے باغ میں بنائی جاتی ہیں تا کہ جسم میں نالیوں سے چھد کر، رگوں کی ندیاں ایسے بہتی رہیں جیسے کسی ختم نہ ہونے والے سوتے سے۔ اور جب خاتمہ آتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ روح کے رسے بھی جہازوں کے رسوں کی طرح ڈھیلے کر دیے جاتے ہیں اور جہاز چل پڑتا ہے'' یہ اور اس قسم کے لاتعداد استعاروں کا ایک تانتا سا بندھا رہتا ہے لیکن میں نے جتنی مثالیں دی ہیں، وہ یہ دکھانے کے لیے کافی ہیں کہ صنائع بدائع کی زبان شکوہ طرز کا ایک فطری ذریعہ ہے اور یہ کہ استعارے علویت میں اضافہ کرتے ہیں اور یہ بھی کہ جذباتی اور بیانیہ حصوں میں ان کے لیے بے حد گنجائش ہوتی ہے۔

بہر حال میرے کہے بغیر بھی یہ بات ظاہر ہے کہ استعاروں کا استعمال طرز ادا کی دوسری خوبیوں کی طرح حد اعتدال سے تجاوز کر سکتا ہے۔ اس سلسلے میں افلاطون پر بھی اس بناء پر اعتراض ہوا ہے کہ وہ اکثر زبان کے شوق میں بلا ضرورت استعاروں اور بے جا تمثیلوں کا شکار ہو جاتا ہے وہ کہتا ہے ''کیونکہ اس بات کا اندازہ لگانا آسان نہیں ہے کہ ایک شہر جام شراب کی طرح مرکب ہو جس میں انڈیلتے وقت تیز اور ابلتی ہوئی شراب نظر آئے لیکن جب وہ ایک ایسے دیوتا کے ذریعہ مصفا ہو جائے جو سنجیدہ ہو تو ایسی اچھی صحبت سے وابستہ ہو کر وہ بھی نفیس اور متوازن مشروب بن جاتی ہے۔'' نقاد کہتے ہیں کہ پانی کو ''سنجیدہ دیوتا'' کہنا اور ملانے کو ''مصفا'' کہنا ایک ایسے شاعر کی زبان ہے جو در حقیقت سنجیدہ نہیں ہے۔

سیسی لس نے بھی ایسے ہی نقائص نکالے ہیں اور لیسی لیس کی تعریف میں اس نے جو رسالے لکھے ہیں ان میں لیسی لیس کو افلاطون سے بہتر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان رسالوں میں اس نے دو غیر تنقیدی رجحانات کو اپنایا ہے۔ حالانکہ وہ لیسی لیس کو اپنے آپ سے بھی زیادہ پسند کرتا ہے لیکن افلاطون سے اس کی نفرت لیس

لیس کی محبت پر بھی سبقت لے جاتی ہے۔ بہر حال وہ بحث برائے بحث کر رہا ہے اور اس کے استدلال قابل قبول نہیں ہیں۔ کیونکہ وہ ایک مقرر کو ترجیح دیتا ہے جس کو وہ بے عیب اور کامل کہتا ہے اور افلاطون کے بارے میں اس کی رائے یہ ہے کہ اس سے اکثر غلطیاں سرزد ہوئی ہیں۔ مگر یہ حقیقت نہیں ہے اور نہ یہ کوئی ایسی چیز ہے جسے سچائی کہا جا سکے۔

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

تینتیسواں باب

بے نقص معمولی تخلیق سے پرنقص علویت بہتر ہے

فرض کرو ہم کوئی ایسا مصنف لیتے ہیں جو نقائص سے پاک اور اعتراض سے بالاتر ہو۔ اس سلسلے میں، نثر اور نظم دونوں کے تعلق سے، ہم عام الفاظ میں یہ سوال کر سکتے ہیں کہ کون بہتر ہے؟ آیا وہ شان و رفعت جس میں کچھ نقائص بھی ہوں یا وہ معمولی تخلیق جو بالکل صحیح، قطعی درست اور ہر غلطی سے پاک ہو۔ ہاں اور پھر یہ بھی کہ ادب میں کیا پہلا درجہ ان تصانیف کو دیا جائے جن میں زیادہ خوبیاں ہوں یا پھر ان خوبیوں کو جو اپنی جگہ عظیم ہیں؟ کیونکہ یہ سوالات علویت کے مطالعے کے سلسلے میں ضروری ہیں اور ان کا جواب دینا بہر صورت ضروری ہے۔

میں یہ بات اچھی طرح جانتا ہوں کہ بہترین ذہن بھی نقائص سے پاک نہیں ہوتا کیونکہ (فکر و ادا کی) کامل صحت سپاٹ ہو جاتی ہے جب کہ شاندار طرز میں، جیسا کہ دولت کی بہتات میں ہوتا ہے، کچھ نہ کچھ لاپرواہی ضرور شامل ہوتی ہے۔ پھر یہ بھی یقینی ہے کہ معمولی یا اوسط درجہ کی صلاحیت کے لوگ، جو کوئی خطرہ مول نہیں لیتے اور بلندیوں پر نظر نہیں رکھتے عام طور پر غلطیوں سے زیادہ پاک ہوتے ہیں جب کہ اعلیٰ قابلیت اپنی عظمت کی وجہ ہی سے خطرہ میں پڑ جاتی ہے اور دوسری بات یہ ہے کہ زیادہ تر انسانوں کی وہ صفات مقبول ہوتی ہیں جو کم قابل تعریف ہوتی ہیں۔ غلطیوں کی یاد کے نقش گہرے ہوتے ہیں جب کہ خوبیاں جلد بھلا دی جاتی ہیں۔

میں نے خود ہومر میں بہت سی غلطیاں دیکھی ہیں اور اپنے دوسرے ممتاز ترین مصنفوں میں بھی اور میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ میں ان غلطیوں کو پسند بھی کرتا ہوں۔ لیکن میں ان کو شعوری غلطیاں نہ کہوں گا بلکہ لاپرواہی کی وجہ سے ایسی اتفاقی غلطیاں یا

بھول چوک، جو جنیئس کی بے توجہی کی وجہ سے وجود میں آ گئی ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ اعلیٰ خوبیاں، اگر وہ کسی تصنیف میں شروع سے آخر تک نہ بھی ہوں، پھر بھی انہیں پہلا درجہ ہی دینا چاہئے۔ اگر کسی اور وجہ سے نہیں تو اس وجہ سے کہ ان سے ذہن کی عظمت ظاہر ہوتی ہے۔ اپولونیئس اپنی تصنیف "آرگونوٹی کا" میں ایک بے عیب شاعر نظر آتا ہے اور "تھیوکریٹس" اپنی پاسٹورل (Pastoral) نظموں میں، سوائے چند ظاہری نقائص کے، بے حد کامیاب ہے۔ لیکن کیا تم اپولونیئس کے بجائے ہومر بننا پسند نہیں کرو گے؟

اور پھر کیا اراٹوس تھینیس اریگون میں، جو ایک بے نقص چھوٹی سی نظم ہے، ارکی لوکس سے زیادہ بڑا شاعر نہیں ہے جس کے اشعار اکثر بے ترتیب ہوتے ہیں مگر جن کے اندر ایک ایسی الہامی قوت محسوس ہوتی ہے جسے اصول و قواعد کے تحت لانا مشکل ہوگا؟ علاوہ اس کے کیا تم غنائی شاعر کی حیثیت سے پنڈار کے بجائے بیکی لائڈس اور ٹریجیڈی میں سوفوکلیز کے بجائے "ای اون" بننا پسند کرو گے؟ یہ صحیح ہے کہ بیکی لائڈس اور ای اون شائستگی اسلوب کے اعتبار سے بے عیب اور نفیس مصنفین ہیں۔ لیکن پنڈار اور سوفوکلیز بعض دفعہ اپنے مزاج کی تندہی و تیزی میں اپنے راستے کی ہر چیز کو جلاتے نظر آتے ہیں حالانکہ ان کی آگ کبھی کبھی بے وجہ بجھ جاتی ہے اور وہ تکلیف دہ سپاٹ پن کا شکار ہو جاتے ہیں مگر کیا کوئی باہوش انسان ای اون کی ساری تصانیف کو سوفوکلیز کے صرف ایک ڈرامے اوڈی پس کے برابر درجہ دے گا؟

چونتیسواں باب

ہائپر آئی ڈیس اور ڈیموستھینیز

اگر کسی تصنیف کی کامیابی کو صحیح معیار کے مطابق نہ پرکھا جائے تو پھر ہائپر آئی ڈیس کو ڈیموستھینیز سے بلند درجہ دینا پڑے گا۔ کیونکہ اس کے ہاں ڈیموستھینیز سے زیادہ تنوع ہے اور اس سے کہیں زیادہ خوبیاں بھی۔ اپنے فن کی ہر شاخ میں وہ تقریباً سب سے آگے رہتا ہے لیکن ہر دوڑ میں وہ اپنے فن کے بہترین لوگوں کے مقابلے میں کمتر ہے لیکن نوسکھیوں میں وہ سب سے پیش پیش نظر آتا ہے۔

ہائپر آئی ڈیس سوائے جو ہر و ذہانت کے، نہ صرف ڈیموستھینیز کی سب خوبیوں کی نقل کرتا ہے بلکہ اس نے غیر معمولی کامیابی کے ساتھ "لائی سی اس" کی خوبیاں اور لطافتیں بھی اپنائی ہیں۔ کیونکہ جب ضرورت ہوتی ہے تو وہ سادگی برتتا ہے اور ڈیموستھینیز کی طرح اپنے سارے خیالات یک رنگی کے تار میں نہیں پروتا۔ اس میں کردار نگاری کی صلاحیت بھی ہے جو سادگی اور دلکشی کے ساتھ چمک اٹھتی ہے۔ پھر اس میں اچھی ذکاوت، شائستہ فقرہ بازی، طرز کی نفاست، طنز کے استعمال میں چابکدستی، لطیفوں کی کثرت بھی ہے جو ایٹک (Attic) طرز کے مطابق نہ بے مزہ ہیں اور نہ بے جا، بلکہ ہمیشہ برمحل نظر آتے ہیں۔ اس میں ہجو کی صلاحیت بھی ہے اور پھبتی اڑانے اور چبھتا ہوا مذاق کرنے کی قوت بھی، اور یہ سب کام وہ نہایت نفاست سے کرتا ہے۔ قدرت نے اسے ترس کے جذبات ابھارنے کی خاص صلاحیت عطا کی ہے۔ وہ ایک اچھا قصہ گو ہے اور الہامی طریقہ پر ضمنی بات کو نبھانے کی اعلیٰ صلاحیت رکھتا ہے جس کا اظہار وہ لیٹو کی کہانی کو شاعرانہ انداز سے بیان کرنے میں کرتا ہے اور اس نے "تعزیتی تقریروں" میں میں سمجھتا ہوں سب سے زیادہ کمال دکھایا ہے۔

برخلاف اس کے ڈیموستھینیز کردار نگاری میں کمزور ہے۔ اس کے ہاں اختصار نہیں ہے اور نہ موقع کے مطابق تقریروں میں اس کے ہاں کسی روانی اور صلاحیت کا اظہار ہوتا ہے۔ عام طور پر وہ خوبیاں، جو میں نے بیان کیں، ان میں سے کوئی بھی اس میں نہیں ہے۔ جب اسے کوئی مذاق یا چبھتی ہوئی بات کہنی پڑتی ہے تو وہ دوسروں کو ہنسانے کے بجائے خود ہنسی کا نشانہ بن جاتا ہے اور جب ذرا سے دلکشی پیدا کرنا چاہتا ہے تو وہ بالکل ہی ناکام رہتا ہے اگر وہ فرین یا اتھینو جینس پر مختصر تقریریں لکھنے کی کوشش کرتا تو ہم انہیں سن کر ہاپر آئی ڈیس کو زیادہ بہتر ماننے پر مجبور ہو جاتے۔ پھر بھی میری رائے میں ہاپر آئی ڈیس کی خوبیاں، خواہ وہ کتنی ہی کیوں نہ ہوں، مطلوبہ شان و رفعت سے خالی ہیں۔ ایک سنجیدہ دل شخص کی تصانیف ہونے کی وجہ سے وہ سنجیدہ ہیں اور سامعین کے ذہنی سکون کو برباد نہیں کرتیں۔ یقیناً ہاپر آئی ڈیس کا پڑھنے والا اس سے خوفزدہ نہیں ہوتا۔ لیکن جب ڈیموستھینیز لکھنے پر آتا ہے تو وہ عظیم جینیس کی خوبیاں اپنی اعلیٰ ترین شکل میں سامنے لاتا ہے ایک عظیم گہرائی وشدت، زندہ جوش و خروش، کثرت، مستعدی اور رفتار، جہاں یہ چیزیں ضروری ہیں اور اپنی مخصوص قوت اور زور، ان تمام طاقتور خداداد آسمانی قوتوں پر قدرت حاصل کر کے (کیونکہ ان قوتوں کو انسانی کہنا صحیح نہ ہوگا) وہ اپنی ان خوبیوں کی وجہ سے اپنے سارے حریفوں کو نیچا دکھا دیتا ہے اور وہاں بھی انہیں شکست دے دیتا ہے جہاں وہ قوتیں درکار ہیں، جو اس میں نہیں ہیں۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ اپنی گھن گرج اور چمک سے ہر دور کے مقرروں کو مغلوب کر دیتا ہے۔ ایک گرتی ہوئی بجلی کو روکنا، بمقابلہ ڈیموستھینیز کے بے پناہ اور مسلسل سیلاب جوش کے، کہیں زیادہ آسان ہے۔

پینتیسواں باب

افلاطون اور لائی سی اس

افلاطون اور لائی سی اس کے درمیان، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ایک اور فرق بھی ہے لائی سی اس اپنی خوبیوں کی تعداد اور بڑائی دنوں اعتبار سے افلاطون سے کمتر ہے اور اسی کے ساتھ وہ نقائص میں افلاطون سے کہیں آگے اور خوبیوں میں اس سے بہت پیچھے ہے۔

تو پھر ان دیوتاؤں کے سے دماغ رکھنے والے مصنفین میں کیا تھا جو اپنی تصنیف کی اعلیٰ ترین پرواز کا خیال رکھتے ہوئے جزئیات کی صحت کی پرواہ نہ کرتے تھے۔ اور چیزوں کے علاوہ سب سے زیادہ یہ چیز تھی کہ قدرت نے ہم انسانوں کو ایسی مخلوق بنایا ہے کہ ہم میں پست اور ذلیل صفات نہ ہوں۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس وسیع وعریض کائنات کے اندر کسی بڑے تہوار میں حصہ لینے کے لیے اس نے ہمیں زندگی بخش دی ہے تاکہ ہم اس کی تخلیق کی ہوئی قدرت کا تماشا دیکھیں اور عزت وشہرت حاصل کرنے کی کوشش کریں اور اسی لیے شروع ہی سے اس نے ہماری روحوں میں ایک نا قابل تسخیر جذبہ ان چیزوں کا شامل کر دیا ہے جو عظیم ہیں اور جو ہم سے زیادہ مقدس ہیں۔ اسی وجہ سے اس جذبہ غور وفکر کو، جو انسانی پہنچ کے دائرہ میں ہے، ساری کائنات بھی مطمئن نہیں کر سکتی۔ ہمارے فکر وخیال اکثر اس دائرے سے پرے جاتے ہیں جس میں ہم محدود ہیں اور اگر ہم زندگی کو ہر پہلو سے دیکھیں اور غور کریں کہ کیسے ہر چیز میں، جو ہم سے تعلق رکھتی ہے، غیر معمولی، عظیم اور حسین صفات نمایاں کردار ادا کرتی ہیں، تو ہم جلد اپنی تخلیق کا سبب دریافت کرلیں گے۔

یہی وجہ ہے کہ کسی قدرتی جبلت کے زیر اثر ہم ان چھوٹی ندیوں کو، خواہ وہ کتنی ہی

خوبصورت، صاف و شفاف اور مفید کیوں نہ ہوں اتنا پسند نہیں کرتے جتنا دریائے نیل، ڈینیوب، دریائے رھائین اوران سب سے زیادہ سمندر کو پسند کرتے ہیں۔وہ چھوٹی سی آگ جو ہم خود جلاتے ہیں چاہے اس کا شعلہ کتنا ہی صاف اور جما ہوا کیوں نہ ہو ہمیں اتنا متاثر و مرعوب نہیں کرتا جتنی آسانی آگ کرتی ہے، حالانکہ وہ اکثر تاریکی میں چھپ جاتی ہے۔اور نہ ہم ان کو ایٹنا کے آتش فشاں پہاڑوں سے زیادہ حیرت انگیز ہی مانتے ہیں جن کے پھٹنے سے چٹانیں اور یہاں تک کہ پورے پہاڑ باہر نکل آتے ہیں اور کبھی کبھی آگ کے دریا بہنے لگتے ہیں۔ان حالات میں میں صرف یہ کہوں گا کہ مفید اور ضروری چیزوں کو لوگ بے قیمت اور ادنیٰ سمجھتے ہیں اور ان چیزوں کی تعریف کرتے ہیں جو غیر معمولی اور حیرت انگیز ہوتی ہیں۔

چھتیسواں باب

علویت اور ادبی شہرت

اب ان جوہر قابل رکھنے والے مصنفین کے بارے میں جن کا شکوہ ہمیشہ مفید و نفع بخش کے سوالات سے تعلق رکھتا ہے۔ ابتداء ہی میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جہاں اس درجہ کے مصنفین عیوب سے پاک نہیں ہوتے تاہم وہ انسانی سطح سے بلند ہوتے ہیں۔ ان کی تمام دوسری صفات ان صافت کے حاملوں کو انسان ثابت کرتی ہیں لیکن علویت ایک شخص کو وہاں لے جاتی ہے جہاں وہ خدا کے عظیم الشان ذہن سے ہمکنار ہو جاتا ہے غلطیوں سے بچنا اعتراض سے بچنا ہے لیکن عظیم طرز پھر بھی تعریف کے قابل رہتا ہے۔ یہ بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ممتاز مصنفین میں سے ہر ایک اپنی ناکامیوں کو عظمت کی ایک جنبش قلم سے ہموار کر دیتے ہیں اور سب سے زیادہ فیصلہ کن بات یہ ہے کہ اگر ہم ہومر، ڈیموستھنیز، افلاطون اور اپنے دوسرے عظیم ترین مصنفین کی غلطیاں نکال کر جمع کریں تو معلوم ہو گا کہ ان فتوحات کے مقابلے میں جو ان نیم دیوتاؤں نے ہر صفحہ میں حاصل کی ہیں وہ بہت کم بلکہ ہزار کا ایک حصہ بھی نہیں ہوں گی۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کا فیصلہ، جس کو حسد بھی غلط نہیں کہہ سکتا، یہی ہوتا ہے کہ وہ ان کو فتح کی سند دیتا ہے اور اسے ان کا خاص الخاص حق سمجھتا ہے اور اسے قائم رکھنے کی سعی کرتا ہے۔ ''جب تک کہ دریا بہتے رہیں اور اونچے درخت کھڑے رہیں۔''

جہاں تک اس مصنف کا تعلق ہے جو کہتا ہے کہ ناقص کولوس پولی کلائی ٹس کے نیزہ باز سے بہتر نہیں ہے، اسے میرا جواب یہ ہے کہ صحت فن میں بے حد احتیاط پسند یدہ ہوتی ہے۔ نیچر کے کاموں میں شان و شکوہ پسند کیا جاتا ہے اور قدرت ہی نے انسان کو قوت گفتار عطا کی ہے۔ اور پھر مجسموں میں ہم انسان کی مشابہت تلاش کرتے ہیں

جب کہ ادب میں، جیسا کہ میں نے کہا ہے، ہم انسان سے بالتر کوئی چیز چاہتے ہیں۔ غرض کہ اس نظریہ کی طرف واپس ہوتے ہوئے، جس سے میں نے اپنا مقابلہ شروع کیا تھا، میرا یہ خیال ہے کہ غلطیوں سے پاک ہونا فن کا نتیجہ اور طرز ادا کا امتیاز ہے، خواہ وہ کتنا ہی ناہموار کیوں نہ ہو۔ یہ سب کچھ دراصل جینئس کی وجہ سے وجود میں آتا ہے۔ یہ ضروری ہے کہ فن کو ہر جگہ نیچر کے ضمیمے کے طور پر استعمال کیا جائے تا کہ دونوں ایک دوسرے کے تعاون سے کاملیت تک پہنچ سکیں۔

ہمارے سامنے جو مسئلہ ہے اس کو حل کرنے کے لیے اتنا کہنا کافی ہے، مگر ہر شخص کو اپنے اپنے ذوق کا اختیار ہے۔

سینتیسواں باب

مماثلت اور تشبیہ

استعارے سے قریب کا تعلق رکھنے والے صنائع (کیونکہ اب ہمیں اس موضوع پر واپس آنا ہے) ''مماثلت'' اور ''تشبیہ'' ہیں جو اس معنی میں مختلف ہیں۔۔۔۔

(یہاں مخطوطے کے دو صفحے غائب ہیں)

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

اڑتیسواں باب

مبالغے

۔۔۔۔۔اور ایسے مبالغے ہیں جیسے ''جب تک تم اپنے دماغ اپنی ایڑیوں سے کچل نہ ڈالو'' لہٰذا ہمیں معلوم ہونا چاہئے کہ حد کہاں قائم کریں کیونکہ اگر کوئی حد سے گزر جاتا ہے تو مبالغہ کا اثر جاتا رہتا ہے اور اگر ایسے فقرے بہت آگے نکل جاتے ہیں تو وہ سپاٹ اور بے اثر ہو جاتے ہیں اور اکثر اوقات مطلوبہ اثر کے بجائے الٹا اثر قائم کرتے ہیں مثلاً آئی سوکریٹس اس مبالغہ کے شوق میں بے وجہ ''بچکانے پن'' میں پڑ گیا۔اس کے ''قصیدے'' کا موضوع یہ ہے کہ ایتھنز اسپارٹا سے ان فوائد کی وجہ سے بہتر ہے جو اس نے یونانیوں کو پہنچائے لیکن شروع ہی میں وہ کہتا ہے ''علاوہ اس کے الفاظ میں وہ قوت ہے کہ وہ عظیم چیز کو ذلیل اور چھوٹی چیز کو عظمت دے سکتے ہیں وہ پرانے خیالات کو نئے انداز میں ادا کر سکتے ہیں اور جو کچھ ابھی ہوا ہے اس کو قدیم رنگ میں پیش کر سکتے ہیں۔'' کوئی اس سے پوچھے کہ ''اے آئی سوکریٹس! کیا ان ذرائع سے تم ایتھنز والوں اور اسپارٹا والوں کے کارنامے ادل بدل کرنا چاہتے ہو؟'' کیونکہ قوت زبان کی مدح میں اس نے اپنے سننے والوں کے سامنے ایک تمہیدی اعلان کیا کہ خود اس پر بھی اعتماد نہ کیا جائے۔تو پھر شاید، جیسا کہ میں نے صنائع کے سلسلے میں پہلے کہہ چکا ہوں، بہترین مبالغے وہ ہیں جو اس حقیقت کو چھپا جائیں کہ وہ مبالغے ہیں اور یہ اس وقت ہوتا ہے جب طاقت اور جذبات کے زیر اثر وہ کسی بڑے واقعے کے سلسلے میں استعمال ہوتے ہیں جیسا کہ تھیوسی ڈائڈس نے اس سلسلے میں کیا جب اس نے سسلی میں تباہ و برباد ہو جانے والوں کا حال بیان کیا۔وہ کہتا ہے ''سیراکیوس والے ان پر پل پڑے اور قتل کرنا شروع کر دیا اور خاص طور پر ان لوگوں کا، جو دریا میں

تھے۔اور پانی فوراً ہی آلودہ ہو گیا لیکن اس کے باوجود اسے پیا گیا حالانکہ وہ کیچڑ اور خون سے گاڑھا ہو رہا تھا اور ان میں سے زیادہ تر لوگ سمجھتے تھے کہ اس کے لیے لڑنا چاہئے تھا۔'' کیچڑ اور خون والا پانی اور پھر بھی وہ حاصل کرنے کے لائق سمجھا جائے! یہ بات ان جذبات کی بلندی کی وجہ سے قرین قیاس ہو جاتی ہے، جنہیں حالات نے پیدا کیا ہے۔

یہی ان لوگوں کے بارے میں ہیروڈوٹس کے بیان سے ثابت ہے جو تھرمو پاکلے میں لڑے۔ وہ کہتا ہے ''اس مقام پر جب وہ اپنے خنجروں سے اپنی مدافعت کر رہے تھے ان لوگوں کو، جن کے پاس اب بھی خنجر تھے، وحشیوں نے اپنے ہاتھ اور منہ سے انہیں دفن کر دیا۔'' یہاں تم یہ پوچھ سکتے ہو کہ مسلح لوگوں سے ''منہ سے لڑنے'' اور تیروں سے ''دفن'' ہو جانا کے کیا معنی ہیں؟ لیکن یہ سن کر ہمیں یقین ہو جاتا ہے کہ واقعہ مبالغہ کے لیے نہیں لایا گیا ہے بلکہ مبالغہ بالکل فطری انداز میں واقعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ کیونکہ جیسا کہ میں کہتا رہا ہوں کہ وہ عمل اور احساسات، جو ہمارے پیر اکھاڑ دیتے ہیں، ہر قسم کی فقرہ بازی کے لیے بہانہ بن جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ جب وہ دور از قیاس ہونے لگتے ہیں تو مذاق کے تیر بھی ہنسانے کی قوت کی وجہ سے موزوں معلوم ہونے لگتے ہیں جیسا کہ اس میں:

''جو میدان اس کے سامنے تھا وہ ایک خط سے بھی چھوٹا تھا''

کیونکہ ہنسی بھی ایک جذبہ ہے اور لطف سے تعلق رکھتا ہے

مبالغہ کا استعمال چھوٹی چیزوں پر بھی کیا جا سکتا ہے اور بڑی چیزوں پر بھی۔ مشترک بات یہ ہے کہ واقعہ کو ذرا بڑھا چڑھا کر پیش کیا جائے ایک طرح سے ہجو بھی بے حقیقت و کم مایہ چیز کو مبالغہ سے بیان کرنے کا نام ہے۔

انتالیسواں باب

مضمون نگاری یا مواد کی ترتیب

میرے دوست! ان عناصر میں سے جو علویت میں اضافہ کرتے ہیں اور جن کا ذکر میں نے شروع میں کیا تھا ابھی پانچواں رہ گیا ہے اور وہ ہے الفاظ کی موزوں ومناسب ترتیب اس موضوع پر اس سے پہلے میں، اپنے مقالوں میں ان نتائج پر تفصیل سے اظہار خیال کر چکا ہوں، جن تک میں پہنچا تھا۔ پیش نظر مقصد کے لیے مجھے صرف اتنا اضافہ کرنا ہے کہ انسان کے لیے آوازوں کی ہم آہنگ ترتیب نہ صرف متاثر ولطف اندوز کرنے کا فطری ذریعہ ہے بلکہ عظمت اور جوش کا بھی طرفہ آلہ کار ہے۔ کیا بانسری، سننے والوں کے اندر کچھ مخصوص جذبات کو برانگیختہ نہیں کرتی جو انہیں اپنے ساتھ بہالے جاتے ہیں اور آسانی وجد سے سرشار کر دیتے ہیں؟ کیا وہ باوزن حرکت پیدا نہیں کرتی اور سننے والے کو راگ سے متاثر کر کے اسے خود اپنی حرکات کو، اس راگ کی حرکت کے مطابق، ڈھالنے پر مجبور نہیں کرتی، خواہ اس میں احساس موسیقی کتنا ہی کم کیوں نہ ہو؟ پھر ہارپ (Harp) کے سر، جو بذات خود بے معنی ہوتے ہیں، اکثر جادو کا اثر کرتے ہیں کبھی آواز کے اتار چڑھاؤ، کبھی انہیں ملانے سے اور کبھی سروں کی ہم آہنگی سے۔

مگر یہ سب محض ظاہرہ چیزیں اور فن ترغیب کے جعلی سکے ہیں اور جیسا میں نے کہا انہیں انسانی فطرت کا حقیقی اظہار نہیں کہا جا سکتا۔ ''مضمون نگاری'' ایک قسم کا آہنگ الفاظ ہے جو انسان میں پیدائش کے وقت ہی موجود ہوتا ہے اور جو نہ صرف اس کے کانوں کو بلکہ اس کی روح کو بھی متاثر کرتا ہے۔ اور یہ میرا ایمان ہے کہ وہ الفاظ، خیالات، افعال، حسن، نغمے کے لاتعداد سانچوں کو جنم دیتا ہے جو ہمارے اندر پیدا ہوتے اور پروان چڑھتے رہتے ہیں۔ پھر گوناگوں آوازوں کو ملا کر وہ سننے والوں کے

دلوں میں بولنے والے کے اصل جذبے کو پیدا کر دیتا ہے اور انہیں ہمیشہ اس میں شرکت کی ترغیب دیتا رہتا ہے اور آخر میں فقروں کے ایک مجموعے کو وہ عظیم اور ہم آہنگ تعبیر میں تبدیل کر دیتا ہے۔ کیا ہمیں یقین نہیں ہے کہ اس طرح وہ ہم پر جادو کر دیتے ہیں اور ہمارے خیالات کو شان، شکوہ، متانت، اور علویت اور ہر اس امکانی قوت کی طرف لے جاتے ہیں جو اس میں موجود ہے اور اس طرح ہمارے دماغ پورے طور سے قابو حاصل کر لیتے ہیں۔ مگر ایسی باتوں پر اختلاف کرنا، جن پر عام اتفاق ہے، پاگل پن ہے کیونکہ تجربہ اس کا بڑا ثبوت ہے۔

ایک خیال جو علوی معلوم ہوتا ہے اور جس کی فی الحقیقت تعریف کی جانی چاہیے وہ ہے جسے ڈیمو ستھنیز نے اپنے محاکمہ میں پیش کیا ہے اور اس محاکمہ نے وہ خطرہ پیدا کیا ہے ''جس نے اس وقت شہر کو اپنے گھیرے میں لے لیا تا کہ وہ بالکل ایک بادل کی طرح غائب ہو جائے۔'' لیکن اس گونج میں آہنگ و خیال دونوں موجود ہیں کیونکہ اس کی ''ادائیگی'' کا دارومدار پورے طور پر اس وزن پر ہے جس میں ایک رکن بڑا اور دو رکن چھوٹے ہوتے ہیں اور جو شان و شکوہ پیدا کرنے کے لیے بہترین وزن ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''ہیرواک بحر'' جو معلوم بحروں میں بے حد خوبصورت بحر ہے، اسی وزن (بحر رجز) پر مبنی ہے اور حقیقت میں اگر تم اسے اپنی صحیح جگہ سے ہٹاؤ گے اور کہو گے کہ اس محاکمہ نے، ایک بادل کی طرح خطرے کو ہٹ جانے پر مجبور کیا یا اگر تم ایک رکن کم کر دو اور کہو بادل کی طرح ٹلنے پر مجبور کیا تو تم دیکھو گے کہ کس حد تک آواز کا اتحاد علویت سے ہم آہنگ ہوتا ہے کیونکہ ''بالکل بادل کی طرح'' کا فقرہ لمبے وزن سے شروع ہوتا ہے جو چار اوزان سے بنا ہے اور اگر تم ایک رکن کم کر دو اور لکھو ''بادل کی طرح'' تو اس اختصار سے شکوہ کا اثر کم کر دیتے ہو اور پھر اگر تم فقرہ کو لمبا کرو اور کہو ٹلنے پر مجبور کیا جیسے کہ ایک بادل کو تو معنی وہی رہتے ہیں لیکن یہ کانوں پر وہی اثر نہیں کرتا کیونکہ آخری وزن کو طول دینے سے اس عبارت کی علویت کا زور اور جوش مجروح ہو گیا ہے۔

چالیسواں باب

جملے کی ساخت

عظیم طرز کی تشکیل کے خاص عاملوں میں مختلف عناصر کا مناسب اتحاد اسی طرح شامل ہے جس طرح انسانی جسم میں مختلف اعضاء کا اتحاد، کوئی بھی عضو اگر دوسرے عضو سے الگ کرلیا جائے تو اس میں کوئی خاص بات نہیں رہ جاتی، لیکن جب سب اعضاء ایک دوسرے سے متحد ہوتے ہیں تو ایک مکمل اکائی وجود میں آتی ہے۔ اسی طرح جب شکوہ کے عناصر ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں تو وہ علویت کو بھی اپنے ساتھ ہی لے جاتے ہیں اور اسے ہر سمت میں منتشر کر دیتے ہیں، لیکن جب وہ ایک زندہ وجود میں متحد ہو جاتے ہیں تو وہ مکمل اتحاد کو جنم دیتے ہیں اور ان کی آواز بلند اور صاف ہو جاتی ہے اور اس طرح جو جملے بنتے ہیں تو ان میں شکوہ، بہت سے عناصر سے مل کر، وجود میں آ جاتا ہے۔ بہر حال میں نے یہ بات بڑی حد تک واضح کر دی ہے کہ نظم ونثر کے بہت سے مصنفین ہیں جن میں علویت کا فطری جوہر بھی نہیں ہے اور نہ شان وشکوہ ہے اور جو زیادہ تر عام اور مقبول الفاظ، جن میں کوئی غیر معمولی بات نہیں ہوتی، استعمال کرتے ہیں مگر پھر بھی ان الفاظ کو صحیح ترتیب میں لا کر ایک قسم کی ظاہری شان وشکوہ امتیاز اور وقار پیدا کر لیتے ہیں۔ ایسے مصنفوں میں فلیسٹس اور کبھی کبھی ارسٹوفینز اور خصوصیت سے یوری پیڈس کے نام لیے جاسکتے ہیں۔

اپنے بچوں کے قتل کے بعد ہیراکلس کہتا ہے:

”میں مصائب سے کھچا کھچ بھر گیا ہوں اور اب مزید کوئی گنجائش نہیں ہے۔“

یہ زبان بالکل متبذل ہے لیکن موقع ومحل کے مطابق ہونے کی وجہ سے عظیم ہوگئی

ہے اگر تم عبارت کو کسی اور طرح جوڑ دو تو یہ بات سمجھ میں آ جائے گی کہ یور پیڈس اپنے خیالات کی وجہ سے نہیں بلکہ قوت نگارش کی وجہ سے شاعر ہے ڈرسی کے بارے میں جسے بیل سے کھینچا جا رہا ہے وہ لکھتا ہے:

"اور جدھر بھی وہ اتفاق سے چلا اس نے فوراً اپنے ساتھ کھینچ لیے
عورت یا چٹان یا شاہ بلوط، کبھی یہ کبھی وہ"

یہ خیال اپنی جگہ پر نہایت عمدہ ہے لیکن اس میں زیادہ قوت اس لیے آ جاتی ہے کہ اس میں وزن تیز رفتار نہیں ہے یا جیسے کہ یہ پہیوں پر چل رہا ہو مگر الفاظ ایک دوسرے کو روک رہے ہیں اور وقفوں سے سہارا لے رہے ہیں اور شکوہ مضبوط بنیادوں پر قائم ہے۔

All rights reserved. ©2002-2006

اکتالیسواں باب

علویت کی راہ میں رکاوٹیں

جہاں تک علویت کا تعلق ہے شکستہ یا ڈولتے ہوئے وزن سے زیادہ کوئی چیز بھی پست اثر نہیں رکھتی، جیسے عروضی پد (Pyrrhics) (..........)، ٹروکی (Trochees) (........) اور ڈس کوریز (Dichorees) (.........) جو سیدھا ''رقص موسیقی'' کی سطح پر اتر آتا ہے کیونکہ سارے ''زیادہ موسیقانہ اسالیب'' بازاری اور بناوٹی معلوم ہونے لگتے ہیں یک رنگ و یکساں جھنکار سطحی معلوم ہوتی ہے اور ہمارے احساسات کے اندر نہیں اترتی اور اس کا بدترین پہلو یہ ہے کہ جیسے وہ نظمیں، جنہیں طائفہ گاتا ہے، سامعین کی توجہ ڈرامے کے اتار چڑھاؤ سے ہٹا کر زبردستی اپنی طرف کھینچ لیتی ہیں، اسی طرح ''زیادہ موسیقانہ اسلوب'' بھی الفاظ کے اندر چھپے ہوئے احساس وجذبہ کا ابلاغ نہیں کرتا بلکہ صرف وزن کا احساس دلاتا ہے۔ ایسا بھی اکثر ہوتا ہے کہ جب سامعین متوقع خاتمے کو پہلے سے بھانپ لیتے ہیں اور خود ہی بولنے والے سے قطع کلامی پر آجاتے ہیں، اور جیسا کہ رقص میں بھی ہوسکتا ہے، وہ قدموں کی رفتار کا پہلے سے اندازہ کر لیتے ہیں اور جل ہی ختم کر دیتے ہیں۔

اسی طرح وہ عبارات جن میں شکوہ نہیں ہوتا ایسی ٹھنسی ہوئی یا چھوٹے چھوٹے الفاظ اور فقروں میں کٹی پھٹی سی ہوتی ہیں جو چھوٹے چھوٹے رکنوں میں تقسیم ہوتے ہیں اور جن سے یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ جیسے انہیں بغیر کسی سلیقے کے یوں بھی نیچا اونچا کر کے ایک ساتھ نتھی کر دیا گیا ہے۔

بیالیسواں باب

اختصار

اظہار بیان میں ضرورت سے زیادہ اختصار بھی علویت کو کم کر دیتا ہے کیونکہ طرز کا شکوہ بری طرح متاثر ہوت اہے، اگر اسے بہت زیادہ دبا دیا جائے۔ یہ بات اس اختصار پر صادق نہیں آتی جو مناسب طریقے پر استعمال ہوا ہو بلکہ ایسا اختصار جس سے عبارت ٹکڑوں میں بٹ جاتی ہے اور اس طرح بکھر جاتی ہے۔ ضرورت سے زیادہ اختصار مطلب کو خبط کر دیتا ہے جب کہ صحیح اختصار مطلب کو مناسب موقع ادا کرتا ہے۔ دوسری طرف یہ بات بھی واضح ہے کہ طوالت پسندی بے جان ہوتی ہے کیونکہ وہ بے سبب بات کو طول دیتی ہے۔

تینتالیسواں باب

طرز کی سطحیت اور توسیع

سطحی الفاظ کا استعمال عظیم طرز کے حصوں کو بے ڈھنگا بنا دیتا ہے۔ مثلاً جہاں تک موضوع کا تعلق ہے۔ ہیروڈوٹس نے طوفان کو حیرت انگیز طریقے پر بیان کیا ہے مگر بیان میں کچھ جزئیات ایسی بھی ہیں جو (خدا جانے) موضوع کی متانت سے لگا نہیں کھاتیں۔ مثال کے طور پر "جب سمندر ابلنے لگا" میں "ابلنے" کا لفظ اس قدر کریہہ الصورت ہے کہ علویت سے دور جا پڑتا ہے۔ پھر وہ کہتا ہے کہ "ہوا تھک گئی" اور ناخوشگوار خاتمہ ان لوگوں کا منتظر تھا جو ٹوٹے ہوئے جہاز سے چمٹے ہوئے تھے "تھک گئی" کا فقرہ بھونڈا ہے اور اس میں وقار نہیں ہے اور "ناخوشگوار" کا لفظ ایسے بڑے حادثے کے لیے ناموزوں ہے۔

اسی طرح جب تھیوپومس نے مصر پر ایرانی بادشاہ کے حملے کو بیان کیا تو چند ادنی الفاظ کے استعمال سے سارے بیان کو بگاڑ کر رکھ دیا۔ وہ کہتا ہے "کیونکہ کس شہر نے اور ایشیا کے کس قبیلے نے بادشاہ کو سفیر نہیں بھیجے؟ اور دنیا کی کون سی چیز اور فن کے کون سے حسین اور بیش بہا شاہکار تحفے کے طور پر پیش نہیں کیے گئے؟ کیا وہاں بہت سی قیمتی چادریں، عنابی، سفید اور رنگا رنگ، بہت سے سنہرے خیمے، ہر قسم کے ضروری سامان سے آراستہ، بہت سی خلعتیں اور قیمتی صوفے نہ تھے؟ پھر سونے چاندی کی نفیس منقش طشتریاں تھیں، جام و مینا جن میں سے کچھ میں جواہرات جڑے ہوئے تھے اور دوسرے ظروف سلیقے سے آراستہ تھے۔۔۔۔ ان کے علاوہ مسالوں کے برتن اور تھیلے اور بوریاں، اوراق پیپرس اور دوسری مفید اشیاء۔۔۔"

یہاں تھیوپومس علویت سے بے لطف عمومیت کی طرف چلا جاتا ہے جب کہ اسے

اپنی عبارت کی اثر انگیزی کو ایک بلندی عطا کرنی تھی۔ تھیلے، بوریوں اور مسالوں کو دوسرے سازوسامان کے بیان کے ساتھ ملا کر وہ ایک باورچی خانہ کا تاثر دیتا ہے۔

عظیم حصوں میں اس وقت تک بازاری الفاظ نہیں لانے چاہئیں جب تک کہ وہ کسی مجبوری کی وجہ سے بے حد ضروری نہ ہوں۔ ہمیں وہ الفاظ استعمال کرنے چاہئیں جو موضوع کے شایان شان ہوں اور فطرت کی "نقل" کرتے ہوں۔ فطرت وہ عظیم فنکار ہے جس نے انسان کو بنایا ہے۔ فطرت نے ہمارے "اعضائے مخصوصہ" کو بالکل آنکھوں کے سامنے نہیں رکھا۔ فطرت نے ان راستوں کو جن سے ہمارا جسمانی نظام صاف ہوتا ہے امکان بھر چھپایا ہے اور جیسا کہ زنوفون کہتا ہے "فطرت نے ان کی راہیں دور پس منظر میں جا چھپائی ہیں تا کہ ظاہری شکل وصورت کا حسن خراب نہ ہو۔"

بہر حال وہ چیزیں جو عمومیت پیدا کرتی ہیں، ان کے ذکر کی کوئی خاص ضرورت نہیں ہے کیونکہ جیسا کہ میں پہلے بیان کر چکا ہوں، وہ صفات جو طرز میں نفاست اور علویت پیدا کرتی ہیں، ظاہر ہے کہ ان سے متضاد صفات مبتذل اور بھونڈا اثر پیدا کریں گی۔

چوالیسواں باب

خطابت وفصاحت کا زوال

میرے پیارے ٹیرین ٹیانس! تمہاری علم دوستی کے پیش نظر میں بلا جھجک اس بات کا اضافہ کروں گا کہ ابھی اس مسئلہ کا حل باقی رہ جاتا ہے جسے کسی فلسفی نے حال ہی میں پیش کیا ہے۔ وہ کہتا ہے ''مجھے حیرت ہے، جیسے کہ بلا شبہ اور بہت سے لوگوں کو بھی حیرت ہے، کہ ایسا کیوں ہے کہ ہمارے دور میں ایسے لوگ موجود ہیں جو پبلک میں آنے کے لیے نہایت موزوں ہیں، جن میں متاثر کرنے کی بے انتہا صلاحیت ہے، جو سمجھ دار، تیز اور ہوشیار ہیں اور جوادبی جوہر سے متصف بھی ہیں مگر پھر بھی، چند کو چھوڑ کر، فی الواقع عظیم اور اعلیٰ و برتر طبیعتیں اب پیدا نہیں ہوتیں۔ ہمارے دور میں اعلیٰ و آفاقی ادب کا کال ہے۔'' آگے چل کر وہ کہتا ہے ''کیا ہمیں یہ فرسودہ رائے مان لینی چاہئے کہ جمہوریت عظیم انسانوں کی مہربان دایہ ہے اور عظیم اہل علم وفضل صرف جمہوریت ہی میں پروان چڑھتے ہیں اور اسی کے ساتھ فنا ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ آزادی اعلیٰ ذہن والے انسانوں کی قوت تخیل کو پالتی پوستی ہے اور امید کے ساتھ ان میں تخلیقی تحریک پیدا کرتی ہے اور اس کے ساتھ باہمی رقابتیں تیز ہو جاتی ہیں اور پہلا درجہ حاصل کرنے کا ولولہ بڑھ جاتا ہے۔ پھر ان انعامات سے جن کو حاصل کرنے کے دروازے جمہوریت میں سب کے لیے کھلے ہیں مقرروں کی ذہنی صلاحیتیں مشق سے مسلسل تیز ہوتی رہتی ہیں اور رگڑنے سے چمکتی رہتی ہیں اور جیسا کہ توقع کی جاتی ہے، یہ صلاحیتیں آزادی کی فضا میں پروان چڑھ کر امور مملکت پر روشنی ڈالنے میں مدد کرتی ہیں۔ آج کل ہم بچپن ہی سے غلامی کے سبق سیکھتے اور یاد کرتے ہیں اور پھر جس کے ہم عادی ہو جاتے ہیں ہمارے دماغ شروع ہی سے غلامی کے رسوم و رواج سے رچ

بس جاتے ہیں اور ہم خطابت کے انتہائی بار آور مخرج یعنی آزادی کی نعمتوں اور لذتوں سے محروم ہو جاتے ہیں اور اس طرح ہم عظیم خوشامدیوں سے زیادہ کچھ بھی نہیں ہو پاتے۔"

یہی وجہ ہے، حالانکہ دوسری صلاحیتیں ذلیل لوگوں میں بھی ہوتی ہیں، کہ آج تک کوئی غلام مقرر نہیں بن سکا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ آزادی اظہار سے محروم ہوتا ہے اور وہ ایک بند تہہ خانے میں زندگی بسر کرتا ہے۔ اسے کسی وقت بھی پیٹا جا سکتا ہے اور وہ گڑگڑا کر زمین سے اٹھتا ہے۔ جیسا کہ ہومر کہتا ہے کہ ہماری غلامی کا دن ہماری آدھی مردانگی لے جاتا ہے یہی فلسفی آگے چل کر کہتا ہے کہ "جیسے وہ پنجرے، جن میں بالشتیے یا بونے رکھے جاتے ہیں اسی نام سے انہیں موسوم کیا جاتا ہے، نہ صرف ان کی نشوونما کو جوان میں قید ہیں روک دیتے ہیں اور اگر یہ بات جو میں سنتا ہوں صحیح ہے، بلکہ انہیں ان بیڑیوں اور زنجیروں سے بھی نقصان پہنچتا ہے جو ان کے جسم کے چاروں طرف بندھی ہوئی ہیں۔ اس طرح ہر طرح کی غلامی، خواہ وہ کتنی ہی منصفانہ ہو، روح کے لیے ایک پنجرے کی حیثیت رکھتی ہے، ایک عام قید خانہ۔"

بہر حال میں نے یہ بات اٹھائی ہے تو کہتا ہوں کہ "میرے محترم! یہ آسان ہے اور انسانی فطرت کا خاصہ بھی ہے کہ حالات حاضرہ میں غلطیاں نکالے۔ مگر غور کیجئے کہ کہیں یہ ہمارے اپنے دور کا امن تو نہیں ہے جو عظیم سیرتوں کو خراب کر دیتا ہے یا پھر کہیں وہ ختم نہ ہونے والی جنگ تو نہیں ہے جو ہماری خواہشات کو اپنی گرفت میں رکھتی ہے اور ہاں وہ جوش، جو آج کل ہماری زندگیوں کا محاصرہ کیے ہوئے ہے اور قطعی طور پر انہیں برباد کر رہا ہے۔ کیونکہ دولت کی ہوس وہ کبھی نہ ختم ہونے والی آرزو ہے جس کے آج ہم سب شکار ہیں اور عیش کی طلب ہمیں اپنا غلام بنائے ہوئے ہے۔ یا یوں کہیے کہ ہماری زندگیوں کو (روح اور جسم دونوں کو) گہرے گڑھے میں دھانسے دیتی ہے۔ دولت کی ہوس ایسی بیماری ہے جو ہمیں تنگ دل و تنگ نظر بنا دیتی ہے اور عیش

پرستی بالکل ذلیل صفت ہے۔''

''مزید غور کرنے پر میری سمجھ میں نہیں آتا کہ اگر ہم بے پناہ دولت حاصل کرنے کی قدر کرتے ہیں یا بات کو سچائی کے ساتھ بیان کرتے ہوئے یوں کہیں کہا سے دیوتا سمجھتے ہیں تو پھر کیسے ہم ان بدیوں کو جو دولت سے وابستہ ہیں اپنی روحوں میں سرائیت کر جانے سے روک سکتے ہیں؟ کیونکہ بے شمار و بے حساب دولت کے ساتھ ساتھ، قدم بہ قدم اصراف بے جا اور فضول خرچی آتی ہے اور جیسے ہی وہ شہروں اور گھروں کے دروازے کھول دیتی ہے ویسے ہی دوسری برائیاں داخل ہو جاتی ہے اور وہاں اپنے گھر تعمیر کر لیتی ہیں۔ وقت گزرنے پر، فلسفیوں کے مطابق، وہ ہماری زندگیوں میں گھونسلے بنا لیتی ہیں اور جلدی ہی بچے دینے لگتی ہیں۔ ظاہرداری، بے جا غرور، آرام طلبی و عیش پسندی اسی کے بچے ہیں۔ جو حرامی بچے نہیں بلکہ اس کے جائز بچے ہیں۔ اور دولت کے یہ بچے جب سن بلوغت کو پہنچتے ہیں تو یہ ہمارے دلوں میں سنگدل آقاؤں کی گستاخی، بدتمیزی، لاقانونیت اور بے حیائی و بے شرمی کو جنم دیتے ہیں پھر اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوگا کہ لوگ نہ نظر اٹھا کر دوسروں کو دیکھیں گے اور نہ نیک نامی کا خیال کریں گے۔ ان کی زندگی رفتہ رفتہ برباد ہو جائے گی اور روح کی رفعت اس وقت مرجھا کر ذلت و خواری میں غرق ہو جائے گی جب وہ فانی اور ناپائیدار دلچسپیوں کی لذتوں میں محو ہو کر لافانی قوتوں کی نشوونما کو بالائے طاق رکھ دیں گے۔''

''ایک شخص جس نے کسی فیصلہ کے سلسلے میں رشوت لی ہو، کسی انصاف اور عزت کے معاملے میں صحیح اور غیر جانبدار جج نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ ایک بے ایمان جج اپنے ذاتی مفادات کو زیادہ معزز اور منصفانہ سمجھتا ہے اور اب جہاں رشوت ہماری ساری زندگی پر حاوی آ گئی ہے اور رحم دوسروں کو چن چن کر مار ڈالتے ہیں اور جائیدادوں کے لیے طرح طرح کے مکروفریب کے جال پھیلاتے ہیں اور اپنی روحوں کو ہر طرح اور ہر صورت سے مفاد کے لیے بیچتے ہیں، کیا عیش کے غلام ہو کر ہم امید کر سکتے ہیں کہ

ہماری زندگی کی اس بربادی میں ان تصانیف کا، جن میں حیات ابدی اور شکوہ موجود ہو، کوئی بھی ایسا غیر جانبدار اور دیانتدار جج ہو گا جو اپنے مفاد و غرض کے جذبے سے پسپا نہ ہو جائے گا؟ ہم جیسے آدمیوں کے لیے یہ بہتر ہے کہ ہم بجائے آزاد کے غلام ہی رہیں۔ اگر ہمیں مکمل آزادی مل جائے تو چھوٹے ہوئے قیدیوں کی طرح، اپنے پڑوسیوں کے مال پر ہماری للچائی ہوئی نظر ساری دنیا میں ہماری برائیوں سے آگ لگا دے گی۔''

مختصراً میری رائے یہ ہے کہ جو چیز ہماری موجودہ نسل کی روح کو مردہ بنا رہی ہے وہ بے حسی ہے، جس میں چند کے علاوہ ہم سب اپنی زندگیاں گزار رہے ہیں کیونکہ نہ ہم کوئی کام کرتے ہیں اور نہ کسی قسم کی مستعدی دکھاتے ہیں سوائے اس بات کے کہ ہماری تعریف ہو یا ہم عیش کر سکیں۔ ہم میں اپنے ساتھیوں کی خدمت کی کبھی خواہش پیدا نہیں ہوتی۔

''یہ بہتر ہے کہ ایسی چیزوں کو قیاس پر چھوڑ دیا جائے'' اور دوسرے مسئلے پر توجہ دی جائے یعنی جذبات کی طرف، جن کے بارے میں میں نے اپنے ایک الگ مقالے میں پہلے لکھا تھا کیونکہ میرے خیال میں وہ ادب میں بالعموم اور علویت میں بالخصوص ایک مقام رکھتے ہیں۔۔۔۔۔

(باقی حصہ ضائع ہو گیا)

دانتے

(1265ء-1321ء)

دانتے، جس کا نام طربیہ خداوندی کی وجہ سے زندۂ جاوید ہے، مولانا روم کی وفات سے آٹھ سال پہلے اٹلی کے شہر فلورنس میں 1265ء میں پیدا ہوا۔ بچپن میں اس کی والدہ کا انتقال ہو گیا تھا اور باپ نے دوسری شادی کر لی تھی۔ سوتیلی ماں کی موجودگی نے اس کے ذہن پر گہرا اثر ڈالا۔ جب وہ پندرہ سال کا ہوا تو باپ کا سایہ بھی سر سے اٹھ گیا۔ شروع ہی سے وہ ادب اور فنونِ لطیفہ کی طرف مائل تھا اور اپنا بیشتر وقت ڈرائنگ، مطالعہ اور شعر گوئی میں صرف کرتا تھا۔ ابھی وہ اٹھارہ سال کا تھا کہ غنائی شاعر کی حیثیت سے اس کی شہرت پھیلنے لگی۔ شاعر ''گویڈو کوال کانٹی'' سے اس نے فیض اٹھایا۔ عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ''طربیہ خداوندی'' کو لاطینی زبان کے بجائے اطالوی زبان میں لکھنے کا فیصلہ بھی گویڈو ہی کا مرہونِ منت ہے۔ دانتے نے خود ایک جگہ لکھا ہے کہ ''گویڈو کی یہ خواہش تھی کہ میں اس سے لاطینی کے بجائے ہمیشہ اطالوی زبان میں مراسلت کروں۔'' جب دانتے نے شاعری شروع کی تو تیرھویں صدی عیسوی کے شعراء نے اطالوی زبان کو اتنا صاف کر دیا تھا کہ اس وقت یورپ کی کوئی زبان اس کا مقابلہ نہیں کر سکتی تھی۔ اگر یہ شعراء اطالوی زبان کو اتنی ترقی نہ دے چکے ہوتے تو دانتے کے لیے اس زبان میں ''طربیہ خداوندی'' جیسی تصنیف کرنا ممکن نہ ہوتا۔ بڑا انسان اس لیے بڑا ہوتا ہے کہ بہت سے دوسرے چھوٹے لوگ، جو ذہانت فطانت میں اس بڑے انسان سے کم ہوتے ہیں، اپنی صلاحیتوں اور اپنی کاوشوں سے اس کے لیے راستہ صاف کر دیتے ہیں اور وقت کے مزاج کو اس کی ذہانت کے اظہار کے لیے تیار کر دیتے ہیں اور خود اس کام کو ادھورا چھوڑ کر نظروں سے اوجھل ہو جاتے

ہیں۔ پھر یہ ہوتا ہے کہ وہ بڑا انسان اس ادھورے کام کو مکمل کر دیتا ہے اور عظمت کا سہرا اس کے سر بندھ جاتا ہے۔ کوئی بڑا انسان اس وقت تک پیدا نہیں ہوتا جب تک بہت سے چھوٹے انسانوں نے اس سے پہلے زمین ہموار کر کے اس مخصوص رجحان کو، جو اس کی عظمت کا باعث ہو گا، اتنا نمایاں نہ کر دیا ہو کہ وہ آئے اور اسے ایک مخصوص شکل دے کر مکمل کر دے۔

بچپن کے دو واقعات نے دانتے پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ ایک واقعہ اس کی ماں کی موت تھی اور دوسرا واقعہ بیاترس کی محبت تھی۔ اس وقت بیاترس اور دانتے دونوں کی عمر نو برس تھی۔ بوکیچو (Boccaccio) لکھتا ہے کہ ایک ضیافت میں دانتے نے بیاترس کو دیکھا اور خود دانتے کے الفاظ میں ''اسی لمحہ روح حیات، جو دل کے نہاں خانے میں رہتی ہے، اس شدت سے لرزنے لگی کہ میرے جسم کی ہر رگ دھڑکنے لگی ۔۔۔۔ اور اس وقت سے عشق میری روح پر حکمرانی کر رہا ہے۔'' جب نو سال کے بعد دانتے نے بیاترس کو دوبارہ دیکھا تو وہ سفید کپڑوں میں ملبوس سڑک پر جا رہی تھی۔ بیاترس نے سلام کیا اور جب وہ چلی گئی تو دانتے کو محسوس ہوا کہ وہ مخمور ہو گیا ہے۔ اس ملاقات کے بعد اس نے سانیٹ لکھنے شروع کیے 1289ء میں بیاترس کی شادی ایک مالدار بینکر سے ہو گئی۔ دانتے نام لئے بغیر بیاترس کے بارے میں سانیٹ لکھتا رہا۔ لیکن ایک سال بعد جب وہ مر گئی تو دانتے نے پہلی بار نام لے کر اس کا مرثیہ لکھا 1291ء میں جب دانتے چھبیس سال کا تھا، اس نے شادی کی لیکن اپنی بیوی کا ذکر اس نے شاعری میں کبھی نہیں کیا شاید شادی اور عشق دو الگ الگ چیزیں ہیں۔

کچھ عرصے بعد وہ سیاست میں داخل ہوا اور اعلیٰ متوسط طبقے کی سیاسی جماعت میں شامل ہو گیا اور 1300ء میں وہ میونسپل کونسل کا رکن منتخب کر لیا گیا۔ ابھی کچھ ہی عرصہ گزرا تھا کہ مخالف جماعت نے اس کی جماعت کے اقتدار کا تختہ الٹنے کی کوشش

کی مگر ناکام رہی۔ دانتے نے امن بحال کرنے کے لیے دونوں جماعتوں کے لیڈروں کو جلاوطن کر دیا۔ 1301ء میں مخالف جماعت کے جلاوطن لیڈر نے پھر حملہ کیا اور حکومت پر قبضہ کر لیا 1302ء میں دانتے اور اس کے حامیوں پر مقدمہ چلایا گیا اور فیصلہ ہوا کہ دانتے اور اس کے حامیوں کو جلاوطن کر دیا جائے اور اگر وہ فلورنس کی سر زمین پر قدم رکھیں تو انہیں زندہ جلا دیا جائے۔ دانتے فلورنس سے فرار ہو گیا۔ اس کی جائیداد ضبط کر لی گئی انیس سال وہ مارا مارا پھرتا رہا۔ تلخی کا زہر اس کے مزاج میں سرائیت کر گیا۔ اسی تجربے سے ''طربیہ خداوندی'' کے مزاج کی تخلیق ہوئی۔ مصائب اور ابتلا کے باوجود انسان کیسے مسرت اور سکون حاصل کر سکتا ہے؟ جلاوطنی کے ابتدائی دس سال اس نے اپنی نظموں کو جمع کیا اور نثری وضاحت کے ساتھ انہیں مرتب کیا'' ویٹانووا'' (Vita Nuova) اسی دور کی یادگار ہے۔

اس تلخ زندگی اور ناکامی کی وجہ سے وہ سکون قلب کی تلاش میں فلسفہ کی طرف رجوع ہوا اور مطالعہ اور غور و فکر سے جو کچھ حاصل کیا اسے لکھ کر بعد میں ضائع کر دیا۔ اسی زمانے میں اس نے ''بادشاہت'' کے نام سے ایک رسالہ لکھا جس میں مثالی حکومت کا نقشہ یہ پیش کیا کہ وہ ایک ایسی حکومت ہو گی جو ساری دنیا پر قائم ہو گی اور ساری دنیا میں یکساں طور پر امن و آشتی کے ساتھ عدل و انصاف کرے گی۔ یہ رسالہ اس نے اس وقت لکھا جب جرمنی کا بادشاہ ہنری ہشتم اٹلی پر حملہ آور ہوا تھا۔ دانتے بادشاہ سے ملا اور اس سے عرض کیا کہ وہ فلورنس والوں کے خلاف بھی کارروائی کرے لیکن جب ہنری ہشتم نے فلورنس کا رخ نہ کیا تو وہ مایوس و ناامید ہو کر سانتا کروز کی ایک خانقاہ میں پناہ گزین ہو گیا۔ فلورنس کی حکومت نے اب ہمیشہ ہمیشہ کے لیے اسے جلاوطن کر دیا خانقاہ میں رہ کر اس نے طربیہ کا بڑا حصہ لکھا۔ 1312ء میں حاکم ویرونا نے اسے اپنے پاس بلا لیا اور یہیں 1318ء میں اس نے طربیہ کو مکمل کیا اس وقت اس کی عمر 53 سال تھی۔ اوسط درجہ کا قد، کمر ذرا سی جھکی ہوئی، دبلا پتلا، گندمی رنگ،

سیاہ بال، لمبوترا چہرہ، جس پر حزن وافسردگی کے آثار نمایاں تھے، اندر کو دھنسی ہوئی آنکھیں، لمبی کھڑی ناک، سلے ہوئے سے ہونٹ، لمبی نوکیلی ٹھوڑی۔ تلخیوں کا زہر اس کے سارے وجود میں پیر رہا تھا۔ یہ سب تلخیاں تخلیقی سطح پر "طربیہ" میں ظاہر ہوتی ہیں دانتے نے اپنی ساری قوتیں اس نظم میں نچوڑ دیں۔ 1319ء میں وہ ویرونا سے ریوینا چلا گیا۔ ریوینا کے حکمران نے 1321ء میں اسے ایک سیاسی مشن پر وینس بھیجا جس میں وہ ناکام رہا۔ واپسی پر اسے بخار نے جکڑ لیا اور اسی سال 14 ستمبر 1321ء کو وہ مر گیا۔ اس وقت اس کی عمر 57 سال تھی۔ وہ ریوینا میں دفن کر دیا گیا۔ صدیوں بعد جب بائرن دانتے کی قبر پر پہنچا تو اس کی حالت زار کو دیکھ کر رو پڑا۔ آج بھی اس کی قبر ریوینا کے مصروف ترین چوک کے قریب باقی ہے۔ اگر آپ کبھی وہاں جائیں تو بوڑھا محافظ چند سکوں کے عوض میں آپ کو طربیہ خداوندی کے حصے سنائے گا لیکن اس ہنگامے میں شاید کسی کو بھی یہ معلوم نہیں ہے کہ طربیہ کا خالق یہاں ابدی نیند سو رہا ہے۔

"طربیہ خداوندی" اطالوی زبان میں لکھی گئی ہے اس کی عام ہیئت یہ ہے کہ اس کے تین حصے ہیں۔ ہر حصے کا نام (کینٹی کل) "Canticle" ہے جس کے معنی ہیں مناجات ہر "کینٹی کل" میں 33 کینٹو ہیں پہلے میں ایک زیادہ ہے ہو کینٹو تین مصرعوں پر مشتمل ہے اور ہر کینٹو کے دوسرے مصرع کا قافیہ پہلے کینٹو کے پہلے مصرع اور بعد کے کینٹو کے تیسرے مصرع کا ہم قافیہ ہے۔ جب لوگوں نے طربیہ کو اصل اطالوی زبان میں پڑھا ہے وہ کہتے ہیں کہ اس کا انگریزی ترجمہ اصل کی روح سے بہت دور ہے۔ شاید اسی بات کو محسوس کر کے دانتے نے لکھا تھا کہ "وہ چیز جس میں موسیقانہ ہم آہنگی ہوتی ہے ایک زبان سے دوسری زبان میں، بغیر اس کی شیرینی اور موسیقی کو مجروح کیے، منتقل نہیں ہو سکتی۔"

"طربیہ" ایک تمثیل ہے۔ اس کا مزاج فلسفیانہ اور موضوع اخلاق ہے۔ معنوی اعتبار سے اس کی تین سطحیں ہیں۔ ایک لغوی معنی کی سطح، دوسری تمثیلی سطح اور تیسری

صوفیانہ سطح۔ لغوی معنی میں اس کا موضوع حیات بعد ممات ہے۔ تمثیلی لحاظ سے اس کا موضوع انسان ہے۔ مقصد یہ ہے کہ وہ لوگ جو مصائب اور آلام کی زندگی بسر کر رہے ہیں انہیں سکون و مسرت کی زندگی کیسے بہم پہنچائی جائے؟ جہنم، (انفرنو) وہ انسان جو گناہ اور یاس و نا امیدی کی زندگی گزار رہا ہے۔ مقام کفارہ (Purgatorio) کے معنی ہیں ایمان کی روشنی سے اس کا تزکیہ اور جنت القا اور بے لوث عشق کے ذریعے اس کی نجات ہے۔ ورجل، جو دانتے کے ہاں ہادی کی حیثیت سے نظر آتا ہے، علم اور عقل و دانش کا نمائندہ ہے۔ دانتے نے لکھا ہے کہ اس نے اس کا نام ''طربیہ'' اس لیے رکھا کہ اس کی کہانی مصائب، ابتلا اور نا امیدی سے امید اور مسرت و خوشی کی طرف لے جاتی ہے اور یہ سیدھی سادی دیسی زبان میں اس لیے لکھی گئی ہے تا کہ گھروں میں رہنے والی عورتیں بھی اسے سمجھ سکیں۔ دانتے نے اس کا نام ''طربیہ'' رکھا تھا لیکن سترھویں صدی عیسوی میں اس کے مداحوں نے ''خداوندی'' کا لفظ اس میں شامل کر دیا۔ طربیہ میں نو کی گنتی بار بار آتی ہے بعض نقاد کہتے ہیں کہ اس کی وجہ بیاترس ہے، جو بے لوث عشق کی علامت ہے، اور جس سے دانتے کی پہلی ملاقات نو برس کی عمر میں ہوئی تھی۔ دوزخ میں نو طبقے ہیں، مقام کفارہ میں نو منزلیں ہیں اور جنت میں بھی نو طبقے ہیں۔ لیکن نو کی گنتی میں صرف اتنی بات نہیں ہے اس تصور پر مسلم صوفیہ کا اثر ہے۔

طربیہ کے تار و پود میں فارابی، ابن سینا، امام غزالی، ابن رشد اور ابن العربی کی فکر کا نمایاں اثر ہے۔ جدید تحقیق کی رو سے اس میں دانتے نے قرآن پاک میں دیئے ہوئے بیان دوزخ سے استفادہ کیا ہے۔ رسول خدا کے واقعہ معراج سے، ابو العلی معری کے ''رسالت الغفران'' میں دیئے ہوئے جنت و جہنم کے احوال سفر سے، ابلیس کی تصویر سے، ابن العربی کی فتوحات سے جس میں جنت و دوزخ کے نو طبقے بتائے گئے ہیں، استفادہ کیا ہے، یہ سب کچھ طربیہ میں موجود ہے۔ لیکن دلچسپ بات

یہ ہے کہ آج مغرب اس بات سے منکر ہے کہ طربیہ پر کسی طرح بھی عرب مسلم فلسفہ کا اثر ہے کہ اول ڈورانٹ لکھتا ہے کہ ''جہاں تک ہماری معلومات کا تعلق ہے ان میں سے کوئی بھی تصنیف دانتے کے زمانے میں کسی ایسی زبان میں ترجمہ نہیں ہوئی تھی جنہیں دانتے پڑھ سکتا تھا۔'' لیکن اول ڈورانٹ شاید یہ بات بھول گئے کہ دانتے سے بہت پہلے اور خود اس کے زمانے میں بھی اٹلی میں عربی فلسفہ وفکر کا عام رواج تھا۔ ابن سینا، ابن العربی، ابن رشد اور فارابی وغیرہ وہی اہمیت رکھتے تھے جو آج مغربی مفکرین رکھتے ہیں۔ جلاوطنی کے زمانے میں جب دانتے تلاش حق میں سرگرداں تھا تو یقیناً فلسفہ وفکر کی تلاش میں اسے اسی عرب فلسفے سے واسطہ پڑا ہوگا جس سے متاثر ہو کر اس نے ایک کتاب لکھی تھی جسے خود ہی ضائع کر دیا اور پھر اس کے فوراً بعد طربیہ لکھنے میں مصروف ہو گیا۔ دانتے کے زمانے میں تمثیلی رنگ سخن واحد مقبول رنگ تھا۔ اس وقت مذہب و شاعری ایک چیز تھی ''حیات دانتے'' میں بوکیچو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''نہ صرف شاعری دینیات ہے بلکہ دینیات بھی شاعری ہے'' یہ اس زمانے کا عام رجحان تھا اور یہ اسلامی تہذیب کا اثر تھا جہاں مذہب اور زندگی کی ساری سرگرمیاں ایک وحدت کی حیثیت رکھتی ہیں۔

''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، بوکیچو کے بیان کے مطابق دانتے نے اپنی عمر کے آخری دور میں لاطینی زبان میں اس لیے لکھا کہ وہ اہل علم، جو اطالوی زبان کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں، اس بات سے واقف ہو سکیں کہ اس نے اطالوی زبان کو اپنے اظہار کے لیے کیوں استعمال کیا ہے؟ ''ویٹا نووا'' (غنائی شاعری کا مجموعہ) میں اس نے اطالوی زبان استعمال کرنے کا جواز یہ دیا تھا کہ وہ خاتون جس کے لیے یہ نظمیں لکھی ہیں اور جس کے لیے لاطینی شاعری مشکل تھی، انہیں سمجھ سکے۔ لیکن ''طربیہ'' کو اطالوی زبان میں لکھنے کا جواز اس نے یہ دیا کہ:

''واقعی ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ زبان سب کے لیے بہت ضروری ہے کیونکہ نہ صرف مرد بلکہ عورتیں اور بچے، جہاں تک ان کی صلاحیت انہیں اجازت دیتی ہے، اسے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں اور کیونکہ ہماری یہ خواہش ہے کہ ان لوگوں کے علم میں اضافہ کریں جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں وہ ان کے پیچھے ہیں۔ ہم کوشش کریں گے خدا ''لفظ'' سے ہماری مدد کرے کہ دیسی زبان کی خدمت کریں۔''

اس نے اسی مقالے میں ایک اور جگہ لکھا ہے کہ لاطینی کو صرف علماء سمجھ سکتے ہیں لیکن اطالوی کو سب سمجھ سکتے ہیں لاطینی زیادہ خوبصورت زبان ضرور ہے وہ زیادہ شائستہ و نفیس زبان بھی ہے لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ وہ اب بولی نہیں جاتی پروفیسر سینٹس بری نے لکھا ہے کہ دانتے کی تصنیف عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال اس لیے غیر معمولی اہمیت کی حامل ہے کہ یہ پہلی تنقیدی تصنیف ہے جس میں دیسی زبان کے ادبی استعمال پر زور دیا گیا ہے۔

ٹی، ایس، ایلیٹ قرونِ وسطیٰ کی اہمیت جتانے کے لیے دانتے کو اس دور کا نمائندہ بتاتا ہے مگر دراصل دانتے نشاۃ الثانیہ کا علمبردار ہے۔ اس کی اس تصنیف سے وہ ادبی و تنقیدی رجحان شروع ہوتا ہے جو نشاۃ الثانیہ کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس دور کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں قومیت کا تصور تیزی سے ابھرتا اور پھیلنے لگتا ہے۔ ہر ملک الگ ہو کر اپنی قومیت پر ناز کرنے لگتا ہے۔ دیسی زبانیں قومی زبانیں بننے لگتی ہیں۔ دانتے کی یہ تصنیف اس رجحان کی ابتدا اور سب سے پہلی کوشش ہے۔ اس نے خود لکھا ہے کہ ''ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے توجہ دی ہو'' اسی رجحان کے ساتھ نشاۃ الثانیہ کی ہواؤں نے سارے یورپ کو اپنی لپیٹ میں لے لیا۔ فرانس میں رونسا اور دو بیلے اور مونتین وغیرہ نے انگلستان میں اسپینسر

نے اپنی اپنی قومی زبانوں میں تخلیقی کام کیا۔

''عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال'' کی اس تاریخی اہمیت کے علاوہ یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ قرونِ وسطیٰ کی آٹھ صدیوں میں، جب مذہب کے یک طرفہ غلبہ نے ادب کو نابود کر دیا تھا، دانتے نے شاعری کی اہمیت پر زور دے کر ادب و شعر کو معاشرہ میں اپنا مقام دلانے میں بنیادی کام کیا ہے۔ سر فلپ سڈنی بہت بعد میں اس رجحان کو ایک نئی قوت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ دانتے نے اپنے اس مقالے میں قومی زبان کے خدوخال تلاش کیے ہیں۔ دانتے کے زمانے میں اطالوی زبان کے، ہر شہر کے اعتبار سے مختلف روپ تھے ''جس کی بو ہر شہر میں ہے لیکن جس کا مرکز کہیں بھی نہیں ہے جو ایک جگہ سے زیادہ دوسری جگہ نظر آتی ہے۔۔۔۔ اسے پا کر ہم اعلان کرتے ہیں کہ اٹلی میں ممتاز، افضل، شائستہ اور مجلسی عوامی زبان وہ ہے جو اٹلی کے ہر شہر سے تعلق رکھتی ہے مگر کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں اور جس سے تمام شہروں کی اطالوی زبانوں کو ناپا، تولا اور مقابلہ کیا جا سکتا ہے'' وہ جس زبان کی تلاش میں تھا اس میں ایسا وصف ضروری تھا کہ وہ سارے اٹلی کے مشترک مزاج کی ترجمان ہو۔ اس نے اسے غریبوں کی تاریک جھونپڑیوں میں تلاش کیا، درباروں کی روشنیوں میں ڈھونڈا، سسلی میں تلاش کیا اور اس زبان کو ایسی شکل دے دی جو آج دنیا کی بڑی زبانوں میں شمار ہوتی ہے۔ جو ممتاز بھی ہے، افضل و شائستہ بھی اور زندہ و مجلسی بھی۔

اے نوجوانو! آج ہمارے سامنے بھی یہی مسئلہ درپیش ہے کہ ہم کون سی زبان اختیار کریں، جو قومی سطح پر ہمیں متحد کر کے ایک کر دے، جس سے ہماری تخلیقی صلاحیتیں ایک دوسرے کو رد کرنے کے بجائے مثبت انداز سے ایک راستے پر لگ جائیں جب ہم غور کرتے ہیں تو ہمیں اپنا مستقبل اس زبان میں نظر آتا ہے جو سارے ملک کے ہر گوشے میں بولی اور سمجھی جاتی ہے جو عوامی جلسوں کی زبان ہے جس میں ان پڑھ اور تعلیم یافتہ ایک دوسرے سے ابلاغ کرتے ہیں، جو ہمیں ملاتی ہے، جوڑتی ہے، ایک

کرتی ہے جو صدیوں کی ادبی و علمی روایت سے مشق اور کثرت استعمال سے یقیناً اس قابل ہو چکی ہے کہ ہم تعصب و تنگ نظری کی عینک اتار کر اسے سینے سے لگائیں اور مل کر، متحد ہو کر اپنے تخلیقی جوہروں کے صحیح استعمال کے لیے اسے اپنائیں اور اپنی صلاحیتوں کے قطروں سے اس زبان کے دریا کو پاٹ دار بنائیں۔ میری نسل تعصب و تنگ نظری سے تباہ ہو چکی ہے۔ وہ وہ نہ کر سکی جو وہ کر سکتی تھی لیکن تم کہ ابھی نوجوان ہو، اپنا اچھا اور برا جاننے کے خواہش مند ہو، اپنی صلاحیتوں کو تعصب سے بچا کر مثبت کام اور تخلیقی کارنامے انجام دینا چاہتے ہو صرف اسی زبان کے راستے منزل مقصود تک پہنچ سکتے ہو۔ ان متعصب اور تنگ نظر بوڑھوں کے راستے کو چھوڑ دو۔ یہ تو اندھے ہیں اور تمہیں بھی اندھا کر دینا چاہتے ہیں مگر تم کہ میری آنکھیں ہو، میرا نور ہو یقیناً ان کے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلو گے۔

یہ کام میں نے تمہاری روشنی اور رہنمائی کے لیے کیا ہے اور جیسے دانتے نے کہا ہے ''کیونکہ زبان خیالات کے آلہ کار کے طور پر ویسے ہی ضروری ہے جیسے سورما کے لیے گھوڑا اور کیونکہ بہترین گھوڑے بہترین سورماؤں کے لیے ہیں تو جیسا میں نے کہا بہترین زبان بہترین خیالات کے لیے ہو گی لیکن بہترین خیالات، سوائے ذہانت اور علم کے وجود میں نہیں آ سکتے اس لیے بہترین زبان ان لوگوں کے لیے موزوں ہے جن میں علم اور ذہانت موجود ہو'' اور تم بھی علم و ذہانت کے سہارے، محنت و کاوش کے ذریعے یقیناً اس کام کو انجام دے سکتے ہو۔

دانتے

عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال

جلد اول

پہلا باب

کیونکہ ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے کوئی توجہ دی ہے جب کہ ہم واقعی محسوس کرتے ہیں کہ یہ زبان سب کے لیے بہت ضروری ہے کیونکہ نہ صرف مرد بلکہ عورتیں اور بچے، جہاں تک ان کی صلاحیت انہیں اجازت دیتی ہے، اسے سیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اور کیونکہ ہماری یہ خواہش ہے کہ ان لوگوں کے علم میں اضافہ کریں جو اندھوں کی طرح یہ سمجھتے ہوئے گلیوں میں پھرتے ہیں کہ جو چیزیں واقعی ان کے سامنے ہیں وہ ان کے پیچھے ہیں ہم کوشش کریں گے خدا ''لفظ'' سے ہماری مدد کرے، کہ دیسی زبان کی خدمت کریں۔ اس مشروب کو تیار کرنے کے لیے ہم صرف اپنی ذہانت و ذکاوت کا پانی ہی استعمال نہیں کریں گے بلکہ اس میں اس کا بھی بہترین حصہ ملائیں گے جو ہم نے دوسروں سے پالیا یا حاصل کیا ہے تا کہ ہم حد سے زیادہ شیریں شربت کے گھونٹ پیش کرسکیں۔ لیکن چونکہ ہر علم کا کام ثابت کرنا نہیں ہے بلکہ اپنے مضمون کو سمجھانا اور واضح کرنا ہے تا کہ لوگوں کو معلوم ہو کہ وہ کیا چیز ہے جس سے اس علم کا تعلق ہے ہم کہتے ہیں (جلدی سے اپنے موضوع پر آنے کے لیے) کہ وہ جسے ہم دیسی بولی کہتے ہیں وہ وہ زبان ہے جس کو بچے اپنے چاروں طرف

لوگوں سے سن کر اس وقت عادی ہو جاتے ہیں جب وہ پہلے پہل الفاظ میں تمیز کرنا سیکھتے ہیں یا مختصراً ہم یوں کہیں کہ دیسی زبان وہ ہے جسے ہم بغیر کسی قاعدے کے اپنی اناؤں کی "نقل" کر کے سیکھتے ہیں اسی سے ایک دوسری ثانوی زبان بھی برآمد ہوتی ہے جسے رومن "قواعد" کہتے ہیں یہ دوسری زبان یونانیوں کی بھی ہے اور دوسرے لوگوں کی بھی، مگر سب کی نہیں۔ کم ہی لوگ ہیں جو اس بولی کو سیکھتے ہیں کیونکہ اس کو سیکھنے میں بہت وقت لگتا ہے اور بہت محنت درکار ہے۔ ان دونوں قسم کی زبانوں میں دیسی بولی زیادہ بہتر ہے کیونکہ بنی نوع انسان نے اسے پہلے استعمال کیا اور کیونکہ تمام دنیا اسے استعمال کرتی ہے، حالانکہ اس کی بہت سی صورتیں ہو گئی ہیں جو تلفظ اور ذخیرہ الفاظ میں مختلف ہیں۔ وہ زیادہ بہتر اس لیے بھی ہے کہ ہمارے لیے ایک فطری چیز ہے جب کہ دوسری (زبان) مصنوعی قسم کی ہے اور ہم اپنی اسی بلند و برتر زبان کے بارے میں لکھنا چاہتے ہیں۔

سولھواں باب

اٹلی کے کوہ و دشت سے گزرنے کے بعد اور اس شیر کو نہ پا کر، جسے ہم ڈھونڈھ رہے تھے، اب اسے زیادہ ہوشیاری سے تلاش کرنا چاہئے تاکہ شعوری کوشش سے ہم اسے پورے طور سے گھیر لیں جس کی بو تو ہر طرف پھیلی ہوئی ہے مگر جو دکھائی کہیں نہیں دیتا۔

تو ہم اپنے شکاری بھالے اٹھا کر یہ کہتے ہیں کہ ہر قسم کی چیز میں کوئی ایک چیز ایسی ضرور ہونی چاہیے جس سے اس قسم کی تمام چیزوں کو ناپا اور تولا جا سکے اور جس کو ہم دوسری چیزوں کا پیمانہ بھی بنا سکیں۔ جیسے سب اعداد اکائی سے ناپے جاتے ہیں اور اکائی سے قرب یا دوری کی بناء پر ان کے کم یا زیادہ ہونے کا اندازہ لگایا جاتا ہے اور اسی طرح رنگوں میں بھی سب رنگ سفید رنگ سے ناپے جاتے ہیں اور اسی رنگ سے قرب یا دوری کی بناء پر انہیں زیادہ یا کم روشن کہا جاتا ہے۔ اور جو کچھ ہم ان معاملات کے بارے میں کہتے ہیں جو مقدار یا صفت کو ظاہر کرتے ہیں وہی کسی معاملے اور کسی شے کی اصلیت کے بارے میں کہا جا سکتا ہے یعنی ہر چیز جو ایک قسم سے تعلق رکھتی ہے اسے اس قسم کی سب سے زیادہ سیدھی سادی چیز سے ناپا جا سکتا ہے۔ اس لیے ہمارے اپنے عمل میں خواہ وہ کتنی ہی قسموں میں تقسیم ہو گئی ہو ہمیں ایک ایسا معیار دریافت کرنا پڑتا ہے جس سے ان سب کو ناپا جا سکے۔ اس طرح وہ عوامل جو ہمارے محض انسان ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں انہیں ہم عام معنی میں نیکی کا نام دیتے ہیں کیونکہ اسی کے مطابق ہم کسی آدمی کو اچھا یا برا کہتے ہیں وہ عوامل جو ہمارے شہری ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں، اسے ہم قانون کہتے ہیں جس کی رو سے ایک شہری کو اچھا یا برا کہا جاتا ہے۔ وہ عوامل جو ہمارے اطالوی ہونے کی حیثیت سے تعلق رکھتے ہیں، انہیں ہم تہذیب رسم و رواج اور زبان کا نام دیتے ہیں جن سے بحیثیت اطالوی

ہمارے اعمال ناپے اور تولے جاتے ہیں۔ ان سرگرمیوں کے اعلیٰ ترین معیار، جو عام طور سے اطالوی کہلاتے ہیں، اٹلی کے کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں ہیں بلکہ سب میں مشترک ہیں اور انہی میں وہ عام دیسی زبان بھی نظر آتی ہے جس کو ہم اوپر تلاش کر رہے تھے جس کی بو ہر شہر میں ہے مگر جس کا بھٹ کہیں بھی نہیں ہے۔ ہوسکتا ہے کہ وہ ایک جگہ سے زیادہ دوسری جگہ نظر آئے جیسے کہ سب سے زیادہ سیدھی سادی حقیقت جو خدا ہے، جانور سے زیادہ انسان میں، پودے سے زیادہ جانور میں، معدنیات سے زیادہ پودے میں، عنصر سے زیادہ معدنیات میں، مٹی سے زیادہ آگ میں نظر آتا ہے اور سب سے زیادہ سیدھی سادی چیز مقدار، جو اکائی ہے، طاق سے زیادہ جفت میں دکھائی دیتی ہے اور سب سے زیادہ سیدھا سادہ رنگ، جو سفید ہے، سبز سے زیادہ نارنجی میں دکھائی دیتا ہے۔

اسے پا کر، جسے ہم تلاش کر رہے تھے، ہم اعلان کرتے ہیں کہ اٹلی میں ممتاز، افضل، شائستہ اور مجلسی عوامی زبان وہ ہے جو اٹلی کے ہر شہر سے تعلق رکھتی ہے مگر کسی ایک شہر سے مخصوص نہیں ہے اور جس سے تمام شہروں کی اطالوی زبانوں کو ناپا، تولا اور مقابلہ کیا جاسکتا ہے۔

سترھواں باب

اب ہمیں یہ بتانا چاہئے کہ آخر ہم اس زبان کو، جسے ہم نے تلاش کرلیا ہے، ممتاز، افضل، شائستہ اور مجلسی جیسی صفات سے کیوں موسوم کرتے ہیں اور ایسا کرنے سے ہم خود اس زبان کی فطرت کو واضح کرسکیں گے تو پہلے ہمیں سمجھنا چاہئے کہ ممتاز کی صفت سے ہماری کیا مراد ہے اور ہم اس زبان کو ممتاز کیوں کہتے ہیں؟ اس لفظ ''ممتاز'' سے ہماری مراد وہ چیز ہے جو چمکتی ہو، روشن ہو اور روشنی دیتی ہو۔ اور اسی طرح ہم آدمیوں کو بھی ممتاز کہتے ہیں یا تو اس لیے کہ وہ قوت سے روشن ہونے کی وجہ سے دوسروں کو انصاف اور سخاوت سے روشن کرتے ہیں یا پھر اس لیے کہ عمدہ تربیت کی وجہ سے سینیکا اور نوما پومپی لس کی طرح دوسروں کی بہترین تربیت کرتے ہیں اور وہ بولی جس کا ہم ذکر کررہے ہیں کثرت استعمال اور قوت دونوں سے مل کر بلند و برتر ہوگئی ہے اور اپنے بولنے والوں کو بھی عزت اور عظمت عطا کرتی ہے۔

اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ مشق و کثرت سے اعلیٰ بن گئی ہے کیونکہ بہت سے بھونڈے اطالوی الفاظ، الجھے ہوئے جملوں، غلط تراکیب، دیہاتی لہجوں کے درمیان ہم اسے حد درجہ عمدگی، صفائی، قدرت اور شستگی سے معمور پاتے ہیں جیسے پسٹو جا کے چینو (Cino) اور اس کے دوستوں کے کنزونی میں

اور یہ بات بھی صاف ہے کہ اسے قوت سے اعلیٰ بنایا گیا ہے کیونکہ اس چیز سے زیادہ طاقتور کون ہوسکتا ہے جو انسان کے دلوں کو قابو کرلے جو نارضامند کو رضامند اور رضامند کو نارضامند کردے، جیسا کہ اس زبان نے کیا ہے اور کررہی ہے؟

یہ بھی واضح ہے کہ یہ عزت اور قدرو منزلت سے بلند رتبہ عطا کرتی ہے۔ کیا اس کے گھر والے نامور بادشاہوں، نوابوں، جاگیرداروں اور دوسرے رئیسوں پر فوقیت نہیں رکھتے؟ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں ہے۔

ہم جانتے ہیں کہ وہ اپنے قریب کے دوستوں کو کس طرح عظمت عطا کرتی ہے جو اس کی عظمت کی شیرینی کی خاطر اپنی جلاوطنی کو بھی پس پشت ڈال دیتے ہیں۔ اس لیے ہمیں اس زبان کے ممتاز ہونے کا اعلان کرنا چاہیے۔

IqbalCyberLibrary.Net
All rights reserved.
©2002-2006

اٹھارواں باب

یہ بھی بلا سبب نہیں ہے کہ ہم اس ممتاز بولی کو ایک اور صفت سے بھی متصف کرتے ہیں یعنی اس کو ''افضل'' کہتے ہیں کیونکہ جیسے پورا دروازہ قبضوں پر چلتا ہے یہاں تک کہ جدھر قبضہ گھومتا ہے دروازہ بھی ادھر ہی گھومتا ہے چاہے اسے اندر یا باہر کی طرف کھولا یا بند کیا جائے۔ اسی طرح شہر کی تمام بولیوں کا گلا اس ممتاز زبان کے مطابق چلتا اور رکتا رہتا ہے جس کی حیثیت تمام خاندان کے سرپرست کی نظر آتی ہے۔ کیا یہ ہر روز اٹلی کے جنگل سے کانٹوں دار جھاڑیاں نہیں نکالتی رہتی؟ کیا یہ روز نئے پودے نہیں لگاتی رہتی؟ جیسا کہ کہا جاتا رہا ہے کہ اس کے باغبانوں کو اس کے سوا اور کیا کرنا ہے کہ بس لے جاتے رہیں اور لاتے رہیں۔ اسی لیے یہ اس بڑے نام سے موسوم کیے جانے کی یقیناً مستحق ہے۔

اب یہ سوال کہ ہم اسے ''شائستہ'' کیوں کہتے ہیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ اگر اطالوی صاحب دربار ہوتے تو یہ ان کے دربار کی زبان ہوتی۔ کیونکہ اگر دربار تمام سلطنت کا مشترک گھر ہے تو جو چیز ایسا کردار رکھتی ہو کہ وہ کسی خاص حصے سے مخصوص ہوئے بغیر بھی تمام حصوں میں مشترک ہو، تو اسے لازماً اس دربار میں جانا اور وہیں رہنا چاہئے۔ کوئی اور گھر اس عظیم مکین کے شایان شان نہیں ہوسکتا۔ حقیقت میں وہ ایسی ہی زبان ہے جس کا میں ذکر کررہا ہوں اور یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو شاہی محلوں میں جاتے ہیں ہمیشہ یہی ممتاز بولی بولتے ہیں یہی وجہ ہے کہ ہماری ممتاز زبان ایک راہ گیر کی طرح پھرتی ہے اور غریب گھروں میں اس کا استقبال کیا جاتا ہے کیونکہ ہم صاحب دربار نہیں ہیں۔

اس زبان کو صحیح معنی میں ''مجلسی'' کہنا بھی مناسب ہے کیونکہ ''مجلسیت'' چیزوں کے اس عادلانہ متوازن دستور کے سوا کچھ نہیں ہے، جس کے مطابق عمل کیا جاتا ہو اور

کیونکہ اس قسم کا توازن قائم کرنے کے پیمانے معمولاً انصاف کی اعلیٰ ترین عدالتوں میں ملتے ہیں، اس لئے جو خبر ہمارے عوامل میں بہت متوازن ہوا سے مجلسی کہتے ہیں۔
کیونکہ یہ ممتاز زبان اٹلی کی بہترین عدالتوں کی ترازوؤں میں تولی گئی ہے اس لیے یہ مجلسی یا عدالتی کہلائی جانے کی مستحق ہے مگر یہ کہنا بھی صحیح معلوم نہیں ہوتا کہ یہ اٹلی کی بہترین عدالتوں کی ترازوؤں میں تولی گئی ہے کیونکہ ہمارے ہاں کوئی شاہی عدالت نہیں ہے اس بات کا جواب آسان ہے حالانکہ اٹلی کی کوئی ایک عدالت بھی ایسی نہیں ہے جسے عدالت عالیہ کہا جا سکے جیسی کہ جرمنی کے بادشاہ کی عدالت ہے مگر پھر بھی اس کے اراکین موجود ہیں اور جیسے جرمن عدالتوں کے تمام اراکین ایک شہزادے کے زیر نگیں متحد ہیں ویسے ہی ہمارے اراکین عقل کی روشنی کے زیر نگیں متحد ہو گئے ہیں۔
حالانکہ ہمارے ہاں کوئی شہزادہ نہیں ہے لیکن یہ کہنا بھی غلط ہو گا کہ اٹلی والوں کے پاس کوئی ایسی عدالت نہیں ہے کیونکہ ہمارے پاس بھی ایک عدالت ہے، حالانکہ وہ ہر طرف پھیلی ہوئی ہے۔

جلد دوم

پہلا باب

اپنے ذہن رسا کو ایک بار پھر کام میں لاتے ہوئے، جو قلم کو مفید کام کی طرف رجوع کر رہا ہے، ہم سب سے پہلے یہ اعلان کرتے ہیں کہ ممتاز اطالوی بولی نظم و نثر دونوں کے لیے یکساں طور پر موزوں ہے۔ لیکن چونکہ نثر نگار اس زبان کو شاعروں سے لیتے ہیں اور کیونکہ شاعری نثر نگاروں کے لیے ایک مثالی چیز کی حیثیت رکھتی ہے اور نثر شاعروں کے لیے مثالی چیز نہیں ہے اسی لیے شاعری کو فوقیت حاصل ہے۔ لہذا پہلے ہمیں بحروں کے ساتھ اس زبان کا استعمال دیکھنا چاہئے۔

اس لیے پہلے ہمیں یہ سوال کرنا چاہئے کہ آیا وہ سب لوگ، جو دیسی زبان میں نظم لکھتے ہیں، انہیں یہ ممتاز زبان استعمال کرنی چاہئے اور جہاں تک اس معاملے پر سطحی نظر کا تعلق ہے، یہ ظاہر ہے کہ انہیں اسے استعمال کرنا چاہئے کیونکہ جو کوئی بھی نظم لکھتا ہے اسے اپنی صلاحیت کے مطابق اپنی نظم اور اس کی زبان کی زیبائش کرنی چاہئے کیونکہ کوئی چیز ایسی زیبائش بہم نہیں پہنچاتی جیسی یہ ممتاز بولی بہم پہنچاتی ہے۔ اس لیے ہر نظم کے لکھنے والے کو اسے استعمال کرنا چاہئے۔ علاوہ بریں، اگر اس شے کو، جو اپنی قسم میں بہترین ہو، اپنے سے کم درجے کی چیز کے ساتھ ملایا جائے تو وہ اس چیز کی قدر و قیمت گھٹاتی نہیں ہے بلکہ بڑھا دیتی ہے۔ پس اگر کوئی نظم کا لکھنے والا خواہ اس کی نظم مواد و موضوع کے اعتبار سے غیر مہذب ہی کیوں نہ ہو، اس غیر مہذب مواد کو ممتاز بولی کے ساتھ گھلا ملا دیتا ہے تو وہ نہ صرف اچھی بات کرتا ہے بلکہ وہ یہ راستہ اختیار کرنے پر مجبور ہے وہ لوگ جو کم کام کر سکتے ہیں، انہیں ان لوگوں کے مقابلے میں جو زیادہ کام کر سکتے ہیں، مدد کی زیادہ ضرورت ہوتی ہے اس لیے یہ ظاہر ہے کہ تمام نظم لکھنے والے اس ممتاز بولی کو استعمال کرنے میں آزاد ہیں۔ لیکن یہ بالکل غلط ہے کیونکہ بہترین شاعروں کو بھی یہ تسلیم کر لینا چاہئے جیسا کہ آئندہ بحث سے واضح ہوگا کہ یہ ممتاز زبان

دوسرے امور میں ہمارے طرزِ عمل اور لباس کی طرح اپنے ہم مزاج لوگوں کو پسند کرتی ہے کیونکہ فیاضی کے لیے وسیع ذرائع کا، شاہی لباس اور اعلیٰ کردار کے لوگوں کا ہونا ضروری ہے اور اسی طرح یہ ممتاز زبان ایسے آدمیوں کی متلاشی رہتی ہے جیسا کہ ذیل کی بحث سے ظاہر ہوگا۔ کیونکہ ہر وہ چیز جو ہمارے لیے موزوں ہے وہ یا تو کسی قسم، کسی نوع یا کسی فرد سے متعلق ہوتی ہے جیسے سنسنی، ہنسی، جنگ لیکن یہ ممتاز زبان ہماری ''قسم'' کے لحاظ ہی سے ہمارے لیے موزوں نہیں ہے کیونکہ پھر تو وہ جانوروں کے لیے بھی موزوں ہوگی اور نہ ہماری ''نوع'' کے لحاظ ہی سے کیونکہ پھر وہ تمام انسانوں کے لیے موزوں ہوگی۔ اور اس بات کا کوئی سوال نہیں ہے کیونکہ کوئی بھی یہ نہیں کہے گا کہ یہ زبان پہاڑ میں رہنے والوں کے لیے موزوں ہے، جو دیہاتی زندگی بسر کرتے ہیں اس لیے یہ فرد کے لیے موزوں ہے مگر کوئی چیز فرد کے لیے موزوں نہیں ہوتی سوائے اس کے کہ وہ اس کی مخصوص اہلیت کے مطابق ہو جیسے تجارت، جنگ اور حکومت اس لیے اگر چیزیں (فرد کی) اہلیت کے مطابق موزوں ہوں (اور کچھ لوگ قابل ہوں، دوسرے ان سے زیادہ قابل ہوں اور کچھ اور ان سے بھی زیادہ قابل ہوں) تو ظاہر ہے کہ اچھی چیزیں اہل لوگوں کے لیے ہوں گی۔ زیادہ اچھی چیزیں زیادہ اہل لوگوں کے لیے اور سب سے اچھی چیزیں سب سے زیادہ اہل لوگوں کے لیے ہوں گی۔ اور کیونکہ زبان خیالات کے آلہ کار کے طور پر ویسے ہی ضروری ہے جیسے سورما (نائٹ) کے لیے گھوڑا اور کیونکہ بہترین گھوڑے بہترین سورماؤں کے لیے ہیں تو جیسا کہ میں نے کہا، بہترین زبان بہترین خیالات کے لیے ہوگی۔ لیکن بہترین خیالات سوائے ذہانت اور علم کے، وجود میں نہیں آسکتے اس لیے بہترین زبان ان لوگوں کے لیے موزوں ہے جن میں علم اور ذہانت موجود ہو۔ اور پس بہترین زبان ان سب کے لیے موزوں نہیں ہے جو نظم لکھتے ہیں کیونکہ بہت سے لوگ بغیر علم اور ذہانت کے لکھتے ہیں۔ اس لیے بہترین بولی ان سب کے لیے بھی موزوں نہیں ہے جو نظم لکھتے ہیں لہٰذا اگر یہ

سب کے لیے موزوں نہیں ہے تو سب کو اسے استعمال نہ کرنا چاہیے کیونکہ کسی کو ناموزوں طریقے سے کام نہیں کرنا چاہیے اور اس کلیے کے بارے میں کہ ہر شخص کو، جہاں تک ممکن ہے، اپنی نظم کی زیبائش ضرور کرنی چاہیے، ہم اعلان کرتے ہیں کہ یہ بات درست ہے مگر ہمیں ایک بیل کو لباس سے یا سور کو زین سے آراستہ نہیں دکھانا چاہیے، کیونکہ اس طرح انہیں دیکھ کر ہم ہنس پڑتے ہیں کیونکہ زیبائش یا آرائش کسی موزوں و مناسب چیز کے اضافے کا نام ہے۔

اس کلیہ کی بابت کہ بہترین چیزیں بدتر سے مل کر بدتر میں بھی بہتری پیدا کر دیتی ہیں تو ہم یہ کہیں گے کہ یہ بات اسی وقت صحیح ہے جب کہ امتزاج مکمل ہو مثلاً جب ہم سونے کو چاندی سے ملاتے ہیں لیکن اگر ایسا نہیں ہے تو بدتر چیزیں اور بھی بدتر معلوم ہونے لگتی ہیں مثلاً جب خوبصورت عورتیں بدشکل عورتوں سے ملا دی جاتی ہیں۔ پس چونکہ ان لوگوں کے موضوع، جو نظم لکھتے ہیں، ہمیشہ الفاظ سے الگ تھلگ نظر آتے ہیں اس لیے ان کے یہ موضوع، جب تک کہ بہترین معیار کے نہ ہوں گے، بہترین بولی سے مل کر بھی اچھے نہ معلوم ہوں گے بلکہ بدتر معلوم ہوں گے، اس بدشکل عورت کی طرح جسے سونے اور ریشم سے آراستہ کیا گیا ہو۔

دوسرا باب

یہ ثابت کرنے کے بعد کہ نہ صرف وہ لوگ جو نظم لکھتے ہیں بلکہ صرف وہ لوگ جو بہترین نظم لکھتے ہیں انہیں ممتاز بولی کو استعمال کرنا چاہئے، اب ہمیں یہ متعین کرنا ہے کہ آیا ہر موضوع اس میں استعمال کیا جائے یا نہیں؟ اور اگر سب نہیں تو ہمیں ان موضوعات کو الگ کر دینا چاہئے جو اس کے لیے موزوں و مناسب ہیں۔ اس سلسلے میں ہمیں پہلے یہ دریافت کرنا چاہئے کہ موزوں و مناسب سے ہماری مراد کیا ہے؟ ہم کہتے ہیں کہ جس چیز میں اہلیت ہوتی ہے وہ موزوں و مناسب ہوتی ہے۔ جیسے ہم کہتے ہیں کہ جس چیز میں نفاست ہوتی ہے وہ نفیس ہوتی ہے اور اگر اس چیز کو جو عادت پیدا کرتی ہے جب پہچان لیا جاتا ہے تو جس چیز میں وہ عادت پیدا ہوتی ہے وہ بھی پہچان لی جاتی ہے اس طرح اگر ہم جاننا چاہتے ہیں کہ ''اہلیت'' کیا ہے تو ہمیں یہ جاننا چاہئے کہ اہل کیا ہے؟ اہلیت اثر یا نتیجہ ہے صلاحیت کا جب کوئی شخص کسی اچھے کام کی صلاحیت دکھاتا ہے تو ہم کہتے ہیں کہ وہ اچھائی کی اہلیت رکھتا ہے اور جب وہ غلط صلاحیت دکھاتا ہے تو ہم کہتے ہیں وہ برائی کی اہلیت رکھتا ہے اس طرح ہم کہتے ہیں کہ وہ سپاہی جو اچھی طرح لڑا فتح کی اہلیت تک پہنچ گیا۔ جس کسی نے اچھی حکومت کی وہ حکومت کی اہلیت تک پہنچ گیا۔ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایک جھوٹا شرم کی اہلیت تک پہنچا اور ایک ڈاکو موت کی اہلیت تک۔

پھر کیونکہ ان لوگوں میں مزید مقابلہ ہوتا ہے جو زیادہ اہل ہوتے ہیں اور ان لوگوں میں بھی جو کم اہل ہوتے ہیں اسی طرح کچھ اہل ہوتے ہیں، کچھ زیادہ اہل ہوتے ہیں اور کچھ ان سے بھی زیادہ اہل ہوتے ہیں کچھ کم، کچھ ان سے بھی کم اور کچھ ان سے بھی کم اہل ہوتے ہیں جب کہ ایسا مقابلہ یا موازنہ صلاحیتوں کے نتیجے کے مطابق ہوتا ہے جسے (جیسا کہ ہم نے پہلے کہا) ہم اہلیت کہتے ہیں اس سے صاف ظاہر ہے کہ

اہلیتوں کا بھی کم یا زیادہ کے مطابق موازنہ کیا جاتا ہے۔ کچھ عظیم ہوتی ہے، کچھ عظیم تر اور کچھ عظیم ترین ہوتی ہیں۔ اور نتیجتاً یہ ظاہر ہے کہ ایک چیز اہل ہے، دوسری زیادہ اہل اور تیسری اس سے زیادہ اہل ہے اور کیونکہ ایک ہی مقصد کے سلسلے میں اہلیت کا ایسا مقابلہ نہیں ہوسکتا بلکہ مختلف مقاصد کے سلسلے میں ہوسکتا ہے اسی لیے زیادہ اہل وہ ہے جو زیادہ بڑے مقاصد کا اہل ہو اور سب سے زیادہ اہل وہ ہے جو سب سے بڑے مقاصد کا اہل ہو۔ کیونکہ کوئی چیز ایک ہی صفت کی حامل ہوتے ہوئے زیادہ اہل نہیں کہی جاسکتی۔ یہ ظاہر ہے کہ بہترین چیزیں ہی بہترین کی اہل ہوسکتی ہیں اور یہ اہلیت چیزوں کی ضرورت کے مطابق متعین ہوگی۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ جس زبان کو ہم ممتاز زبان کہتے ہیں وہ دوسری سب بولیوں میں سب سے بہتر ہے اس میں بہترین موضوع ہی کو پیش کیا جاسکتا ہے اور ان کو ہم سب موضوعات میں سب سے اہل موضوع کہیں گے۔ اور اب ہمیں تلاش کرنے دیجیے کہ وہ موضوعات کیا ہیں اور اس بات کو واضح کرنے کے لیے یہ غور کرنا چاہیے کہ جیسے انسان کو تہری زندگی ملی ہے یعنی نباتاتی، حیوانی اور عقلی تو وہ تین راستوں پر چلتا ہے کیونکہ جہاں تک اس کی نباتاتی زندگی کا تعلق ہے وہ مفید چیزوں کو تلاش کرتا ہے اس سطح پر وہ پودوں کی سی فطرت کا حامل ہوتا ہے۔ جہاں تک اس کی حیوانی زندگی کا تعلق ہے وہ ان چیزوں کو پسند کرتا ہے جو لطف و مسرت بہم پہنچاتی ہیں۔ اس سطح پر وہ جانوروں کی سی فطرت کا حامل ہے۔ جہاں تک اس کی عقلی زندگی کا تعلق ہے وہ حق و صداقت کی تلاش کرتا ہے اور اس میں وہ منفرد ہے یا فرشتوں کی صفت کا حامل ہوتا ہے۔ زندگی کی انہی تین سطحوں پر ہم زندگی بسر کرتے ہیں اور کیونکہ ان تین سطحوں پر کچھ چیزیں زیادہ بہتر اور کچھ بہترین ہیں اس لیے جو چیزیں بہترین ہیں ان کو بہترین طریقے پر پیش کرنا چاہیے اور بہترین بولی ہی میں ادا کرنا چاہیے۔

مگر ہمیں یہ معلوم کرنا چاہیے کہ بہترین چیزیں کیا ہیں اور سب سے پہلے ان

چیزوں کے بارے میں جو مفید ہیں۔ اس معاملے میں اگر ہم غور سے دیکھیں کہ ان لوگوں کا کیا مقصد ہے جو ''مفید'' کی تلاش میں رہتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوگا کہ یہ سوائے ''حفاظت'' کے کوئی اور چیز نہیں ہے۔ دوسری ''لطف اندوزی'' کے سلسلے میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ چیز لطف دیتی ہے جو خواہش یا اشتہا کے سب سے بڑے مقصد کو لطف بہم پہنچاتی ہے اور یہ محبت ہے تیسرے حق و صداقت کے بارے میں اس پر کسی کو شک نہیں ہوسکتا کہ نیکی کا درجہ سب سے اول ہے۔ اس لیے حفاظت، محبت اور نیکی وہ اہم چیزیں ہیں جن کو اعلیٰ طریقے پر بیان کیا جانا چاہئے۔ میرا مطلب ان چیزوں سے ہے جو ان معاملوں میں سب سے زیادہ اہم ہیں جیسے جنگ میں دلیری، عشق کی آگ اور قوت ارادی کا مقصد اور اگر ہم غور کریں تو دیکھیں گے کہ ممتاز مصنفین نے عام بولی میں انہی موضوعات پر طبع آزمائی کی ہے مثلاً برتران دی بورن نے جنگ کے موضوع پر آرنات ڈینیل نے محبت کے موضوع پر ژیراوت دی بورنیل نے نیکی کے موضوع پر جینو نے محبت کے موضوع پر اور اس کے دوست نے نیکی کے موضوع پر۔

اس بات پر پہنچ کر ہم سمجھ جاتے ہیں کہ وہ کون سے موضوعات ہیں جن پر ممتاز بولی میں طبع آزمائی کرنی چاہئے

(باب سوم، فصل دوم میں دانتے نظم کی مختلف اصناف پر بحث کرتا ہے اور فیصلہ صادر کرتا ہے کہ ''کینز ون'' سب سے اعلیٰ اور سب سے موزوں صنف ہے)

چوتھا باب

اس طرح محنت کر کے ہم نے یہ بتایا کہ کون سے لوگ اور کون سے موضوعات ہیں جو اس شائستہ زبان کے لیے موزوں و مناسب ہیں اور یہ بھی بتا دیا کہ وہ کون سی صنف سخن ہے جو اس اعزاز کی مستحق ہے۔ دوسرے موضوعات پر اظہار خیال کرنے سے پہلے ہمیں ''کیز ون'' کی وضاحت کرنی چاہیے۔ اس صنف سخن کے فن پر غور کرنا چاہیے۔ کیونکہ یہ اب تک اتفاقی طریقے سے استعمال ہوئی ہے۔

اس لیے جو کچھ ہم نے کہا ہے اس کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں یاد ہے کہ ان لوگوں کا بار بار ذکر کیا ہے جو اس بولی میں مشق سخن کرتے ہیں اور صحیح اسباب کی بناء پر ہم نے یہ کہنے کی جسارت کی ہے کہ اگر ہم شاعری کا صحیح مفہوم پیش نظر رکھیں تو اسی نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ وہی حقیقت میں شاعر ہیں (جن کا ذکر بار بار کیا گیا ہے اور جو اس ممتاز بولی میں لکھتے ہیں) شاعری کیا ہے؟ ایک ایسی بیانیہ اثر آفریں تصنیف، جسے غنائی رنگ دیا گیا ہو۔ لیکن یہ شاعر بڑے شاعروں سے مختلف ہیں یعنی مستند شاعروں سے، کیونکہ بڑے شاعروں کی زبان فن کے اصولوں پر قائم تھی جب کہ یہ شاعر اٹکل پچو لکھتے ہیں۔ اس لیے جتنا زیادہ ہم بڑے شاعروں کا اتباع کریں گے اتنی ہی بہتر شاعری ہم کریں گے اس لیے یہ مناسب ہے کہ معلّمی کے کام کی طرف متوجہ ہو کر ان کے شاعرانہ درس کو حاصل کریں۔

سب سے پہلے ہم اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ہر شخص کو موضوع کا وزن خود اپنے کاندھوں پر اٹھانا چاہیے تاکہ اس کی قوت پر زیادہ بوجھ نہ پڑے اور وہ زمین پر نہ گر پڑے۔ یہ ہمارے استاد ہورلیس کی ہدایت ہے جب وہ ''فن شاعری'' کے آغاز میں کہتا ہے ''تم لوگ جو لکھنا چاہتے ہو ایسے موضوع کا انتخاب کرو جو تمہاری صلاحیت کے عین مطابق ہو۔''

پھر ہم میں یہ بصیرت بھی ہونی چاہئے کہ وہ کون سی چیزیں ہیں جو ہمارے لیے موزوں ہیں تاکہ پھر ہم طے کریں کہ آیا انہیں ٹریجیڈی، کامیڈی یا مرثیہ کے رنگ میں پیش کیا جائے۔ ٹریجیڈی میں ہم اعلیٰ طرز، کامیڈی میں ادنیٰ طرز، اور مرثیہ میں غمزدگی کا طرز پیش کرتے ہیں۔ اگر ہمارا موضوع ٹریجیڈی کے رنگ میں پیش کرنے کے لیے موزوں ہے تو ہمیں ممتاز زبان کو استعمال کرنا چاہئے اور اسے ''کینزون'' کی صنف میں ادا کر دینا چاہئے لیکن اگر موضوع کامیڈی کے رنگ میں پیش کیے جانے کے لیے موزوں ہے تو اس میں کبھی ''وسطی'' اور کبھی ''بازاری'' بولی کو استعمال کرنا چاہئے۔ اور اس سلسلے میں جس بصیرت کی ضرورت ہے اسے ہم ''چوتھی فصل'' میں بیان کریں گے۔ لیکن اگر ہمارا موضوع مرثیہ کے رنگ میں پیش کیے جانے کے لیے موزوں ہے تو ہمیں صرف بازاری بولی ہی کو استعمال کرنا چاہئے۔

مگر اس وقت دوسرے اسالیب کو چھوڑ کر ہمیں صرف ٹریجیڈی کے اسلوب پر بات کرنی چاہئے۔ ہم ٹریجیڈی کا اسلوب اس وقت استعمال کرتے ہیں جب مصرعوں کی شان و شوکت، تعمیری علویت اور الفاظ کا شکوہ موضوع کے وزن سے مناسبت رکھتا ہو۔ اور کیونکہ، اگر ہمیں صحیح طرح یاد ہے، یہ ثابت ہو چکا ہے کہ بلند ترین چیزیں ہی بلند اسلوب کی اہل ہیں اور کیونکہ وہ اسلوب جسے ہم المیہ اسلوب کہتے ہیں بلند ترین اسلوب ہے تو وہ چیزیں جنہیں ہم نے بہترین گیتوں کا موضوع بنایا ہے انہیں صرف اسی اسلوب میں پیش کیا جانا چاہئے یعنی حفاظت، محبت، نیکی اور وہ دوسری چیزیں جن کا تصور ان صفات سے پیدا ہوتا ہے۔ شرط یہ ہے کہ وہ کسی اتفاقی امر سے پست و ادنیٰ نہ ہو گئی ہوں۔

اس لیے ہمیں ہوشیار رہنا چاہئے اور جب کوئی ان تین موضوعات پر لکھنے کا ارادہ کرے یا ان چیزوں پر لکھے جو براہ راست ان سے متعلق ہیں تو پہلے اسے ہیلی کون کا پانی پینا چاہئے اور پھر تاروں کو ٹھیک کر کے اپنا باجا اٹھانا چاہئے اور پھر بجانا چاہئے مگر

اصل مشکل بصیرت اورضروری احتیاط کوعمل میں لانے میں پڑتی ہے۔ کیونکہ یہ چیزیں جینئس کی سخت کاوش، فن کے مسلسل ریاض اور علم حاصل کرنے کی عادت کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی۔ اوریہی وہ لوگ ہیں جن کو شاعر ''اینیڈ'' کی چھٹی فصل میں خدا کا محبوب، نیکی سے آسمان پر پہنچے ہوئے، دیوتاؤں کے بیٹے کہتا ہے۔ حالانکہ یہ بات وہ استعارتاً کہہ رہا ہے اور ان لوگوں کو جو علم وفن سے بے بہرہ ہیں اور صرف اپنی جینئس پر بھروسہ کر کے اعلیٰ ترین موضوع کو اعلیٰ ترین طرز میں برتنا چاہتے ہیں تو وہ جلد ہی اپنی حماقت کا اعتراف کر لیتے ہیں اور اس جسارت سے باز آجاتے ہیں اور اگر وہ اپنی فطری کاہلی میں بُلبُل کی طرح ہیں تو انہیں شہباز کی نقل سے، جو دور ستاروں کی طرف اڑتا ہے، باز رہنا چاہئے۔

(پانچویں باب میں ''کینزون'' کے مختلف مصرعوں کی فنی نوعیت پر اور چھٹے باب میں جملوں میں لفظوں کی ترتیب پر بحث کی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ ''بہترین الفاظ ہی ''کینزون کے لیے موزوں ہیں)

ساتواں باب

ہمارے موضوع کا دوسرا باب اس بات کا متقاضی ہے کہ ہم ان الفاظ کی وضاحت کریں جن میں ایسا شکوہ موجود ہے کہ وہ اس اسلوب میں استعمال کیے جانے کے لیے موزوں ہیں جس کو ہم نے پہلا درجہ دیا ہے۔ ہم یہ کہتے ہیں کہ الفاظ کی بصیرت کے لیے عقل کی زبردست کاوش کی ضرورت پڑتی ہے۔ کیونکہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کی ہزاروں قسمیں ہیں۔ کیونکہ کچھ الفاظ بچکانے، کچھ زنانے اور کچھ مردانے ہوتے ہیں۔ اور آخر الذکر میں کچھ دیہاتی اور کچھ شہری ہوتے ہیں۔ اور جن الفاظ کو ہم شہری کہتے ہیں ان میں سے کچھ شستہ اور منجھے ہوئے ہوتے ہیں اور کچھ بے ڈول اور ان گھڑ ہوتے ہیں۔ ان شہری لفظوں میں ''شستہ'' اور ان گھڑ وہ ہیں جن کو ہم ''شاندار'' کہتے ہیں۔ جب کہ ہم چمکدار اور بگڑے ہوئے الفاظ انہیں کہتے ہیں جن کی آواز میں سطحیت ہو۔ جیسا کہ عظیم تصانیف میں کچھ تصانیف بلند و اعلیٰ ہوتی ہیں اور کچھ محض دھواں ہوتی ہیں۔ اور اس آخری قسم میں جب ہم سطحی نظر سے دیکھتے ہیں تو ہمیں ان میں بلندی دکھائی دیتی ہے مگر صاحب نظر کو اس میں کوئی بلندی نظر نہیں آتی بلکہ اونچی ڈھلوانوں سے سر کے بل گرنے کا احساس ہوتا ہے کیونکہ نیکی کے بنے ہوئے راستے سے وہ الگ ہو جاتی ہیں۔ اس لیے اے قاری! غور کرو کہ تم کو عمدہ الفاظ کے انتخاب میں چھلنی کو کس قدر استعمال کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ اگر تم کو اسے ممتاز عوامی بولی کا لحاظ ہے جسے (جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں) شاعروں کو اس وقت استعمال کرنا چاہئے جب وہ ٹریجیڈی کے رنگ میں لکھ رہے ہوں (اور یہی وہ لوگ ہیں جن کی ہم تربیت کرنا چاہتے ہیں) تو تمہیں احتیاط برتنی چاہئے کہ سب سے زیادہ عمدہ و بہتر الفاظ ہی تمہاری چھلنی میں رہ جائیں۔ اور ان میں تم بچکانے الفاظ کسی طرح شامل نہ کرو گے ان کی سادگی کی وجہ سے، اور نہ زنانے الفاظ شامل کرو گے ان کی نرمی کی وجہ سے، اور نہ

دیہاتی الفاظ شامل کرو گے ان کے کھردرے پن کی وجہ سے۔

اس لیے تم دیکھو گے کہ صرف درست اور شہری الفاظ ہی باقی رہ گئے ہیں جو بلند و اعلیٰ ہیں اور ممتاز عوامی بولی کا حصہ ہیں ہم درست یا شائستہ الفاظ انہیں کہتے ہیں جن کے تین یا قریب قریب تین الگ الگ رکن ہوں اور جن میں ہائے مخلوط نہ ہو۔ جن میں درشتی نہ ہو جن میں دو دفعہ زیڈ اور ایکس ("Z" اور "X") استعمال نہ ہوں اور جن میں شیرینی ہو۔

ہم شہری لفظ اس لفظ کو کہتے ہیں جو یا تو ضروری ہوں یا سجاوٹ کے لیے ممتاز عوامی بولی میں استعمال ہوتے ہوں۔ ہم ضروری ان الفاظ کو کہتے ہیں جن کو استعمال کیے بغیر چارہ نہیں، جیسے کچھ ایک رکن والے الفاظ۔ ہم آرائشی الفاظ انہیں کہتے ہیں جو شائستہ الفاظ کے ساتھ مل کر آہنگ پیدا کرتے ہیں حالانکہ وہ الگ سے بے ڈھنگے اور درشت معلوم ہوں۔ یہ سب الفاظ ایک دوسرے سے کیسے ہم آہنگ ہوں گے اور اس پر ہم آگے روشنی ڈالیں گے۔ اور جو کچھ الفاظ کی نمایاں فطرت کے بارے میں کہا جا چکا ہے وہ پیدائشی بصیرت رکھنے والے کے لیے کافی ہے۔

سر فلپ سڈنی

(1554ء-1586ء)

فلپ سڈنی پین ہرسٹ کے مقام پر 1554ء میں پیدا ہوا۔ وہ سر ہنری سڈنی کا بڑا بیٹا، ڈیوک اوف نورتھمبر لینڈ کا پوتا اور ارل اوف لیکاسٹر کا بھتیجا تھا۔ اسکول کی تعلیم کے بعد 1568ء میں کرائسٹ کالج آکسفورڈ میں داخل ہوا جہاں چار سال تک اس نے تعلیم حاصل کی 1572ء میں مزید تعلیم کی غرض سے وہ پیرس، ویانا، وینس اور پراگ گیا اور 1575ء میں انگلستان واپس آ گیا۔ واپس آ کر وہ اپنے چچا کی سرپرستی میں دربار سے وابستہ ہو گیا۔ اسی سال اس کی ملاقات پینی لوپ (اسٹیلا) سے ہوئی۔ آئندہ پانچ چھ سال تک وہ اپنے سانیٹ میں اسی سے خطاب کرتا رہا۔ 1578ء میں اس کی ملاقات شاعر اسپنسر سے ہوئی اور 1579ء میں جب اسپینسر نے ''دی شیپرڈس کلینڈر'' لکھا تو اسے سر فلپ سڈنی کے نام معنون کیا۔ 1580ء میں جب اس کے چچا ارل اوف لیکاسٹر نے ڈیوک اوف انجاؤ سے ملکہ وقت کی شادی کی مخالفت کی تو وہ بھی چچا کے ساتھ شاہی عتاب میں آ گیا۔ اسی زمانے میں جب فلپ سڈنی گوشہ نشین تھا، اس نے اپنی مشہور رومانی نظم ''آرکیڈیا'' تصنیف کی۔ 1583ء میں جب شاہی عتاب دور ہوا تو فلپ سڈنی کو سر کے خطاب سے نوازا گیا۔ اسی سال اس کی شادی ہو گئی۔ دو سال بعد اسے فلشنگ کا گورنر مقرر کیا گیا اور 1586ء میں زٹ فین کی جنگ میں ایسا زخمی ہوا کہ پھر جانبر نہ ہو گا۔ وفات کے وقت سر فلپ سڈنی کی عمر صرف 32 سال تھی۔ اس کے مرنے کا ایسا سوگ منایا گیا کہ شاعروں نے دو سو کے قریب نوحے اور مرثیے لکھے سر فلپ سڈنی اپنے دور کا نہایت مہذب اور شائستہ انسان تھا۔ اعلیٰ تعلیم سے بہرہ ور، شاعر، عالم، بہترین شہسوار، جری سورما، منکسر المزاج

لیکن عزت و وقار کے معاملے میں جان سے گزر جانے والا۔ سیاست دان، فن سفارت کا ماہر اور بہترین درباری۔ اس نے اپنی مختصر سی زندگی میں وہ کچھ کر دکھایا جو پوری زندگی میں بھی لوگ انجام نہیں دے سکتے۔

جیسا کہ اوپر کہا جا چکا ہے، سر فلپ سڈنی نے سانیٹ بھی لکھے اور طویل منظوم رومانس ''آرکیڈیا'' بھی لیکن اس کی اصل اور دائمی شہرت کا باعث اس کا وہ تنقیدی شاہکار ہے جسے اس کے مرنے کے نو برس بعد، بیک وقت دو ناشروں نے دو مختلف ناموں سے ''شاعری کا جواز'' اور ''شاعری کے لیے معذرت'' 1595ء میں شائع کیا۔ یہ وہی تصنیف ہے جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔ یورپ کی تنقیدی فکر کے سلسلے میں تقریباً چار سو سال گزر جانے کے باوجود اسے آج بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

اس تصنیف کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ اس دور میں اطالوی، فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں کوئی اور تصنیف ایسی نظر نہیں آتی جو نشاۃ الثانیہ کی روح اور مزاج کی اس طور پر ترجمانی کرتی ہو اور اس دور کی تنقید کا اتنا بھرپور تصور پیش کرتی ہو۔ اس دور میں جتنی تنقیدی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں قدما کے چبائے ہوئے لقموں کو ہی چبایا گیا ہے۔ یہ وہ دور تھا جب مذہب کا اثر جاری و ساری تھا۔ سارے اقدار و تصورات اسی معیار سے دیکھے اور پرکھے جاتے تھے۔ شاعری اور دین اک ہی چیز کے دو نام تھے۔ ''حیات دانتے'' اور بوکیچو نے لکھا ہے کہ ''نہ صرف شاعری دینیات ہے بلکہ دینیات بھی شاعری ہے'' نشاۃ الثانیہ آزاد خیال اور مذہبی غلبے سے بچ کر ایک نیا راستہ تلاش کرنے کی تحریک تھی۔ سارا معاشرہ اخلاقی اقدار کی جکڑ بندیوں سے آزادی حاصل کرنے کے لیے اندر سے آمادہ تو ضرور تھا۔ لیکن عادت اور روایت سے مجبور تھا۔ جب اٹلی میں مذہب اور شاعری کے تعلق کے خلاف آواز اٹھی اور ادب کو مذہب سے الگ کرنے کی کوشش کی گئی تو سارے یورپ میں اس تحریک کے خلاف آواز بلند ہوئی۔''

اشام'' کی تصنیف ''اسکول ماسٹر'' میں اسی تحریک (جسے اطالویت کے نام سے منسوب کیا گیا) کی مخالفت کی گئی ہے اسی زمانے میں گوسن نے ''اسکول اوف ایب یوز'' (1589ء) کے نام سے ایک کتاب لکھی جس میں سارے لادینی ادب کو ہدف ملامت بنایا۔ گوسن نے اپنی اس تصنیف میں اصل حملہ تو تھیٹر پر کیا تھا لیکن عیسائی مبلغین کی طرح اس نے شاعری کو بھی اپنی لپیٹ میں لیلیا اور کہا کہ شاعر جھوٹوں کے بادشاہ ہیں اور شاعری کذب و افترا کا دفتر ہے وہ انسانی صلاحیتوں کی تخریب کرتی ہے اور انسان کے اندر مردانہ صفات کے بجائے زنانہ پن پیدا کرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ گوسن نے اپنی یہ تصنیف بغیر اجازت کے سر فلپ صدنی کے نام معنون کر دی۔ اس تصنیف نے سارے ادبی حلقوں میں آگ لگا دی۔ ڈرامہ نویس ''ٹامس لاج'' نے اس کا جواب لکھا لیکن سر فلپ سڈنی نے اس مسئلہ پر ٹھنڈے دل سے غور کیا اور مطالعہ وغور و فکر سے وہ جن نتائج پر پہنچا انہیں اس تصنیف میں پیش کر دیا۔ سڈنی کا انداز فکر فلسفیانہ اور انداز تحریر شاعرانہ ہے لیکن اس اسلوب کو آرائشی اسلوب نہیں کہا جا سکتا۔ اس میں ایک وقار ہے روانی ہے اور لہجہ میں بات چیت کی سی تیزی و طراری ہے۔ سڈنی اس حد تک گوسن سے اتفاق کرتا ہے کہ موجودہ انگریزی ادب یقیناً مبتذل اور گھٹیا ہے اور خصوصیت کے ساتھ انگریزی ڈراما لیکن شاعری کے سلسلے میں طویل بحث کے بعد وہ لکھتا ہے کہ:

> ''وہ لوگ جو شاعری پر اعتراض کرتے ہیں بیکار کے لوگ ہیں، جن کی بس زبانیں چلتی ہیں۔۔۔۔ وہ شاعری کو جھوٹ کا پلندا کہتے ہیں۔ میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کچھ کہتا ہی نہیں جو وہ جھوٹ کہے وہ یہ نہیں بتاتا کہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے بلکہ وہ تو تخلیق کرتا ہے یعنی یہ دکھاتا ہے کہ چیزوں کو کیسا ہونا چاہئے؟ اس لیے جھوٹ اور سچ کا اس سلسلے میں سوال ہی نہیں اٹھتا۔''

''چیزوں کو کیسا ہونا چاہئے'' کے الفاظ میں ارسطو کی آواز صاف سنائی دے رہی ہے جو کہتا ہے کہ ''شاعر کا کام یہ نہیں ہے کہ جو کچھ حقیقت میں گزرا اس کو فی الواقع جوں کا توں بیان کر دے بلکہ ایسی چیزیں بیان کرنا ہے جو ہو سکتی ہیں۔'' فلپ سڈنی، عیسائی مصنفین کی طرح، اس بات پر بحث نہیں کرتا کہ تخیلی ادب خدا سے دور کر دیتا ہے یا اس میں خدا پر اعتراض کیے جاتے ہیں وہ اپنے دور کے ادب کو اخلاقی بنیادوں پر رد بھی نہیں کرتا بلکہ وہ تو اسے صرف اس لیے برا کہتا ہے کہ وہ مبتذل اور گھٹیا ہے اس کا نقطہ نظر اخلاقی نہیں ہے وہ تو اس بات پر زور دیتا ہے کہ عالم دین کا دائرۂ عمل الگ ہے اور شاعر کا الگ۔ وہ یہ کہتا ہے کہ:

> ''شاعری کی ایک قسم وہ ہے جس میں فلسفیانہ یا اخلاقی امور کو موضوع سخن بنایا جاتا ہے جیسے ٹرٹیئس، فوسیلائڈلیس اور کیٹو وغیرہ یا فطری امور کو جیسے لکریشس اور ورجل کی جیورجکس میں یا علم نجوم کو جیسے مینی لیس، پونٹنس یا تاریخ کو جیسے لوکن اگر کوئی شخص ایسا ہے جو ان کو ناپسند کرتا ہے تو غلطی اس کی قوت فیصلہ کی ہے عمدہ طریقے سے ادا کیے ہوئے عمدہ مواد کی نہیں ہے مگر چونکہ شاعری کی یہ قسم موضوع کے لباس میں لپٹی ہوئی ہے اور شاعر کے اپنے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلتی اس لیے ہم اسے شاعری کہہ سکتے ہیں یا نہیں یہ بات ہم قواعد دانوں کی بحث کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔''

سر فلپ سڈنی کا زاویہ نظر یہ ہے کہ وہ لوگ جو عالم ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور شاعری کے خلاف بھی ہیں وہ ناشکرے لوگ ہیں اس لیے کہ وہ اس چیز کو بگاڑ رہے ہیں جس نے بہترین قوموں اور بہترین زبانوں کو جہالت کے مقابلے میں سب سے پہلے روشنی عطا کی ہے۔ شاعری وہ پہلی دایہ تھی جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ زیادہ مشکل علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ اگر فلسفی و مورخ شاعری سے پروانہ راہداری حاصل نہ

کر لیتے تو وہ قبولیت عام کے دروازے میں داخل نہیں ہو سکتے تھے۔کوئی بھی انسانی فن ایسا نہیں ہے جس کا تعلق فطرت سے نہ ہو۔سارے الفاظ اسی چیز کی ترجمانی کرتے ہیں جو فطرت ظاہر کرنا چاہتی ہے۔ نجومی ستاروں کو دیکھتا ہے اور معلوم کرتا ہے کہ فطرت نے کیا نظام قائم کیا ہے؟ ریاضی داں مختلف اعداد کو دیکھتا ہے موسیقار بتاتا ہے کہ کون سی آوازیں فطری طور پر ہم آہنگ ہیں۔فلسفی کو فطری فلسفی کہا جاتا ہے اخلاقیات کی فلسفی فطری نیکیوں، بدیوں اور جذبات انسانی کو بنیاد بتاتے ہیں اور ہدایت کرتے ہیں کہ فطرت کی پیروی کرو تم سے غلطی سرزد نہیں ہوگی۔قانون دان وہی کہتا ہے جو انسان نے طے کرلیا ہے۔مورخ وہ کہتا ہے جو انسانوں نے کیا ہے۔قواعد دان زبان کے اصول بناتا ہے علم بیان کا ماہر منطقی فطرت کے راستوں اور ترغیب فطرت کے تعلق ہی سے قیاس اصول مرتب کرتا ہے۔طبیب جسم انسانی کے فعل کا اندازہ لگاتا ہے اور ان چیزوں کی صفت معلوم کرتا ہے جو اسے فائدہ یا نقصان پہنچاتی ہیں۔مابعد الطبیعیات کا عالم فطرت کے گہرے شعور پر اپنی بنیاد قائم کرتا ہے لیکن ان سب میں شاعر ہی ایسا ہے جو ان سب چیزوں کا غلام ہونے کی بجائے اپنے تصورات کے زور پر ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے۔وہ یا تو فطرت سے بہتر چیزیں تخلیق کرتا ہے یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہے جیسے ہیرو، نیم دیوتا قسم کے کردار، اسی لیے شاعر فطرت کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتا ہے۔وہ عطیات فطرت کے تنگ دائرہ میں بند نہیں رہتا بلکہ آزادی کے ساتھ اپنی ذہانت کے دائرے میں گھومتا رہتا ہے شاعر فطرت کی نقل میں یا اپنے تخیل سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے خیال تصور میں ہوتا ہے اور فطرت میں نہیں ہوتا شاعر کے پاس یہی خیال ہے اور وہ اسے نہایت خوبی سے ادا کر دیتا ہے۔وہ فطرت کی طرح صرف ایک سائرس کو جنم نہیں دیتا جس میں چند مخصوص صفات ہیں بلکہ وہ دنیا کو ایک ایسا سائرس عطا کرتا ہے تا کہ وہ اس سے بہت سے ''سائرسوں'' کو جنم دے سکے بشرطیکہ وہ یہ سمجھ لے کہ اس کے بنانے

والے نے اسے کیوں اور کیسے بنایا ہے؟

فلسفی ہدایت کرتا ہے اور مورخ مثال پیش کرتا ہے۔ لیکن ہدایت اور مثال چونکہ ان دونوں کی ذات میں یکجا نہیں ہوتیں۔ اس لیے دونوں ایک جگہ پر آ کر رک جاتے ہیں۔ فلسفی اصول و کلیہ کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس کا بیان ایسا خشک اور مبہم ہوتا ہے کہ اگر کوئی شخص صرف فلسفی ہی سے ہدایت لیتا رہے تو وہ ساری عمر چکر کھاتا رہے گا اور کہیں بڑھاپے میں جا کر ایماندار بننے کی علت کو سمجھ سکے گا۔ مورخ ہدایت سے عاری ہوتا ہے۔ اس کا تعلق ''جو کچھ ہونا چاہئے'' کے بجائے ''جو کچھ ہوا'' سے ہوتا ہے وہ اشیاء کی حقیقت سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کے اسباب سے نہیں لیکن بے مثال شاعر یہ دونوں فرائض ادا کرتا ہے۔ فلسفی جو کچھ کہتا ہے شاعر اس کی مکمل تصویر کسی فرد کے ذریعہ پیش کر دیتا ہے۔ فلسفی کی تصویر روح میں نہیں اترتی۔ شاعر کی تصویر دل کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔ شاعر ہی سچا عوامی فلسفی ہے۔ شاعر مورخ سے بھی اس لیے بہتر ہے کہ وہ ذہن کو علم کی دولت سے مالا مال کرتا ہے بلکہ اس علم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ خوب کھلایا جا سکے۔ متاثر کرنا تعلیم دینے سے زیادہ بڑی چیز ہے۔ کیونکہ وہ تعلیم کا سبب اور راثر ہے سڈنی کہتا ہے کہ ارسطو کا بھی یہی خیال ہے کہ صرف علم نہیں بلکہ عمل نتیجہ ہونا چاہئے اور یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ عمل بغیر جذبے کے وجود میں نہیں آ سکتا۔

غرض کہ صدنی شاعری کو اخلاقی جکڑ بندیوں کے دکارے سے نکال کر اور سارے علوم سے اس کا مقابلہ کر کے اس کی اہمیت اور قدر و قیمت کو اجاگر کرتا ہے اور اس طرح اس معاشرے میں جہاں اب تک اس کا مقام غیر متعین تھا، اسے دوبارہ متعین کر دیتا ہے۔ اس دور میں جب سارا معاشرہ علم عروض، فن خطابت اور تھیٹر کے سماجی اثرات کی بحث میں الجھا ہوا تھا اس نے شاعری کی نوعیت، منصب، امکان اور مستقبل جیسے مسائل کو اٹھایا اور مربوط تنقیدی انداز میں انہیں پیش کر دیا۔ نشاۃ الثانیہ ایک جذباتی

فضا کا دور تھا اس لیے ایسے دور میں کوئی منظم چیز وجود میں نہیں آ سکتی تھی۔ سڈنی کی تصنیف بھی کوئی منظم تصنیف نہیں ہے مگر اس کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ وہ اس رجحان کی ترجمانی کرتی ہے جو آئندہ دور کا نمائندہ رجحان بن جاتا ہے۔

اس وقت ہمارا دور بھی جذباتی فضا کا دور ہے ایک طرف مذہبی جکڑ بندی ہے اور دوسری طرف فکر کا بند کنواں ہے۔ ہم بھی اپنی روایت اور مغرب کے ماضی، حال کے مطالعے سے اپنا راستہ متعین کر سکتے ہیں کہ ہمیں کہاں جانا ہے اور کیسے جانا ہے؟

آیئے اب اس تعارف کے بعد سڈنی کی تصنیف ''شاعری کا جواز'' کا مطالعہ کریں۔

فلپ سڈنی

شاعری کا جواز

۔۔۔۔۔۔سب سے پہلے ان لوگوں کو لیجئے جو عالم ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور شاعری کے خلاف بھی ہیں ان پر یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ وہ ناشکرے ہیں کیونکہ وہ اس چیز کو بگاڑ رہے ہیں جس نے بہترین قوموں اور بہترین زبانوں کو جہالت کے مقابلہ میں سب سے پہلے روشنی عطا کی ہے۔شاعری وہ پہلی دایہ تھی جس کے دودھ نے رفتہ رفتہ زیادہ مشکل علوم کو ہضم کرنے کا اہل بنایا۔ایسے لوگ اس خار پشت کی طرح ہیں جو غار میں جا کر اس کے باسیوں کو وہاں سے نکال باہر کرتا ہے۔وہ ان سانپوں کی طرح ہیں جو پیدا ہو کر اپنی ماں کو ہی مار ڈالتے ہیں۔کیا دانش کا مرکز یونان، اپنے تمام علوم میں سے ایک بھی کتاب ایسی پیش کر سکتا ہے جو میسیوس، ہومر، ہیسیوڈس سے پہلے لکھی گئی ہو؟ واضح رہے کہ یہ تینوں کے تینوں صرف شاعر تھے اچھا کوئی ایسی تاریخ ہی دکھایئے جس سے پتہ چلے کہ ان سے پہلے کچھ ایسے مصنفین اور بھی تھے جو شاعر نہ تھے جیسے ارفیس، لینس وغیرہ جو اس **ملک** کے وہ نامور لوگ تھے جنہوں نے سب سے پہلے اپنے قلم کو آنے والی نسلوں کے لیے استعمال کیا۔کیا ان سے پہلے بھی کوئی بابائے علم ہونے کا دعویٰ کر سکتا ہے؟ ان لوگوں کو وقت و زمانہ کے اعتبار سے ہی اولیت حاصل نہیں تھی بلکہ انہوں نے غیر مہذب اور وحشی انسان کو علم سے محبت کرنا بھی سکھایا۔اسی لیے ''ایم فی ین'' کے بارے میں مشہور ہے کہ اس کی شاعری سے پتھر بھی حرکت میں آ جاتے تھے۔تھیبس شہر اسی طرح تعمیر کیا گیا تھا۔کہا جاتا ہے کہ آرفی لیس کی شاعری کو جانور بھی سنتے تھے یعنی پتھر کے سے وحشی لوگ۔اسی طرح رومنوں میں لیوی لیس، اینڈرونی کس اور این ای لیس تھے۔اسی طرح اطالوی

زبان کو، جن لوگوں نے خزینہ علم بنایا، وہ شاعر دانتے، بوکچ اور پڑارچ ہی تھے اور ہمارے انگلستان میں گودر اور چوسر کے نام آتے ہیں۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ یونان کے فلسفی دنیا کے سامنے شاعروں ہی کے روپ میں آئے۔ تھیلیس ایمپی ڈکلیس اور پرمینائڈیس نے اپنے فلسفے کو نظم ہی کے ذریعے پیش کیا اور ایسا ہی اخلاقی فلسفہ کے سلسلے میں فیثا غورت اور فوسی لائڈلیس نے کیا ایسا ہی ٹرٹی لیس نے امور جنگ کے سلسلے میں کیا یہی طریقہ کار سولن نے حکمت عملی کے سلسلے میں اختیار کیا۔ یا یوں کہیے کہ شاعر ہونے کی وجہ ہی سے انہوں نے اپنے اس رجحان کو عظیم علم حاصل کرنے پر لگایا جو ان سے پہلے دنیا کی نظروں سے اوجھل تھا۔ سولن بھی شاعر ہی تھا اس نے اٹلانٹک جزیرے کا قصہ نظم ہی میں لکھا اور جسے بعد میں افلاطون نے مکمل کیا۔

اور حقیقت یہ ہے کہ افلاطون کی تصانیف میں بنیادی و مرکزی چیز فلسفہ ضرور ہے لیکن اس کا مزاج شاعری ہی سے رنگ و نور حاصل کرتا ہے۔ اس کی تصانیف مکالموں کے انداز میں لکھی گئی ہیں جن میں ایتھنز کے شہری دنیا زمانے کی باتوں پر بات چیت کرتے دکھائی دیتے ہیں اور اتنی صداقت سے بات کرتے ہیں کہ اگر وہ پھانسی کے تختے پر ہوتے تو بھی اتنی صاف گوئی سے اپنے خیالات کا اظہار نہ کرتے۔ شاعرانہ انداز میں ان کی مجلسوں کا احوال، ضیافتوں کی ترتیب اور خوش خرامی کا بیان، اور ساتھ ساتھ بیچ بیچ میں قصے بھی بیان کئے گئے ہیں جیسے گیگس کی انگوٹھی کا قصہ یا اسی قسم کے دوسرے قصے۔ اگر ان سب چیزوں کو لوگ شاعری کے پھول نہ سمجھتے تو یقین کیجئے اپولو کے باغ میں کوئی بھی نہ جاتا۔

اور مورخ بھی (حالانکہ ان کے ہونٹ واقع شدہ چیزوں کو بیان کرتے ہیں اور ان کی پیشانی پر حقائق لکھے ہوتے ہیں) اپنا انداز فکر اور آہنگ شاعروں ہی سے لیتے ہیں اسی لیے ہیروڈوٹس نے اپنی تاریخ کا عنوان شاعری کی دیوی ہی سے لیا اور اس کے

تمام پیرووں نے بھی، جذبات کا پر جوش طریقے سے بیان اور جنگوں کی تفصیلات بیان کرنے کا رنگ ڈھنگ، شاعری ہی سے سیکھا، ان طویل تقریروں کو لیجئے جو بادشاہوں اور سرداروں سے منسوب کی جاتی ہیں لیکن جو یقیناً ان لوگوں نے نہیں کیں یہاں بھی شاعری کا عمل دخل واضح ہے۔ اس لیے یہ حقیقت ہے کہ اگر فلسفی اور مورخ شاعری سے پروانہ راہ داری حاصل نہ کر لیتے تو وہ قبولیت عام کے دروازے میں داخل نہیں ہو سکتے تھے یہ عمل آج بھی ان تمام اقوام میں نظر آتا ہے جہاں تعلیم عام نہیں ہے ان سب اقوام میں شاعری کا احساس موجود ہے ترکی میں فقیہوں کو چھوڑ کر، شاعروں کے علاوہ کوئی اور مصنف ہوتا ہی نہیں ہے۔ ہمارے ہمسایہ ملک آئرلینڈ میں بھی جہاں علم کی بڑی کمی ہے شعراء کو بڑی عزت و احترام سے دیکھا جاتا ہے وحشی اور سادہ لوح ہندوستانیوں میں بھی جہاں کسی اور قسم کی تصنیف نہیں پائی جاتی، شاعر ضرور نظر آتے ہیں یہ شاعر اپنے بزرگوں کے کارناموں اور دیوتاؤں کی مدح کو موضوع سخن بناتے ہیں چونکہ ہمارے تمام علوم کے موجد رومن اور ان سے پہلے یونانی تھے، اس لئے آیئے ان کے اقوال کی مدد سے اس بات پر غور کیا جائے اور دیکھا جائے کہ انہوں نے اس فن کو، جواب حقارت کی نظر سے دیکھا جاتا ہے، کیا کیا نام دیے؟

رومنوں میں شاعروں کو ''ویٹس'' (Vates) کہا جاتا ہے یعنی خدا رسیدہ، پیش بیں یا پیغمبر ان عظیم لوگوں نے اتنا نفیس نام شاعر کے دلربا علم کو دیا اور اس کی تعریف و تکریم میں وہ اس حد تک گئے کہ نظموں سے فال تک نکالنے لگے۔ اس طرح ورجل سے فال دیکھنے کا طریقہ ایجاد ہوا۔ ورجل کی کتاب کھولی جاتی اور کسی بادشاہ کے بارے میں لکھے ہوئے اشعار پڑھے جاتے اور ان سے حسب مطلب اشارے تلاش کر لیے جاتے حالانکہ یہ ایک فضول سا توہم تھا لیکن اس سے اس بات کا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ وہ شاعروں کی کتنی عزت کرتے تھے! ڈلفی اور سبیلا اس کے پیغمبروں پر الہام ربانی شعر میں اترتا تھا۔

اب کیا میں وٹیس کی حمایت میں اور استدلال لاؤں؟ کیا میں یہ بتاؤں کہ حضرت داؤد کے گیت بھی نظم ہی میں ہیں؟

اب ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ یونانی اس فن کو کیا نام دیتے تھے اور اسے کیا سمجھتے تھے؟ یونانیوں نے اس کے لئے پوئٹ (Poet) کا لفظ استعمال کیا ہے جو بہترین لفظ ہونے کی وجہ سے دوسری زبانوں میں بھی رائج ہو گیا یہ لفظ پوآئی این (Poiein) سے نکلا ہے جس کے معنی ہیں ''بنانا'' اور اسی لیے اتفاق سے یا عقل سے ہم انگریز بھی یونانیوں کی طرح اسے پوئٹ یعنی ''بنانے والا'' کہتے ہیں یہ نام کتنا عمدہ اور بے نظیر ہے اس کا اندازہ ہم دوسرے علوم سے مقابلہ کر کے لگا سکتے ہیں۔

کوئی بھی ایسا فن انسان کو ودیعت نہیں ہوا جس کا تعلق فطرت سے نہ ہو۔ سارے الفاظ اسی چیز کی ترجمانی کرتے ہیں جو فطرت ظاہر کرنا چاہتی ہے۔ نجومی ستاروں کو دیکھتا ہے اور معلوم کرتا ہے کہ فطرت نے کیا نظام قائم کیا ہے؟ ریاضی داں مختلف اعداد کو دیکھتا ہے۔ موسیقار بتاتا ہے کہ کون کون سی آوازیں قدرتی طور پر ہم آہنگ ہیں۔ فلسفی کو قدرتی فلسفی کہتے ہیں اخلاقیات کے فلسفی قدرتی نیکیوں، بدیوں اور جذبات انسانی کو بنیاد بناتے ہیں اور ہدایت کرتے ہیں کہ قدرت کی پیروی کرو۔ تم سے غلطی سرزد نہیں ہوگی۔ قانون داں وہی کہتا ہے جو انسانوں نے طے کر لیا ہے۔ مورخ وہ کہتا ہے جو انسانوں نے کیا ہے قواعد داں زبان کے اصول بتاتا ہے علم بیان کا ماہر اور منطقی، فطرت کے راستوں اور ترغیب فطرت کے تعلق ہی سے قیاسی اصول مرتب کرتا ہے۔ طبیب جسم انسانی کے فعل کا اندازہ لگاتا ہے اور ان چیزوں کی صفت معلوم کرتا ہے جو اسے فائدہ یا نقصان پہنچاتی ہیں۔ ماہر مابعد الطبیعیات، حالانکہ وہ ایسے خیالات پیش کرتا ہے جنہیں مافوق الفطرت کہا جا سکتا ہے، اصل میں فطرت کے گہرے شعور پر ہی اپنی بنیاد قائم کرتا ہے ان سب میں صرف شاعر ہی ایسا ہے جو ان سب چیزوں کا غلام ہونے کے بجائے اپنے تصورات کے زور پر ایک نئی فطرت کی تشکیل کرتا ہے وہ یا تو

فطرت سے بہتر چیزیں تخلیق کرتا ہے یا ایسی نئی شکلیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت کے پاس بھی نہیں ہیں جیسے ہیرو، نیم دیوتا قسم کے کردار، سائیکلوپس، کیمرا (عجیب الخلقت لوگ) فیوریاں وغیرہ اسی لیے شاعر فطرت کے ہاتھ میں ہاتھ ڈال کر چلتا ہے وہ عطیات فطرت کے تنگ دائرے میں بند نہیں رہتا بلکہ آزادی کے ساتھ اپنی ذہانت کے دائرے میں گھومتا رہتا ہے۔

فطرت نے زمین کو ایسے رنگین لباس سے آراستہ نہیں کیا اور نہ ایسے دلکش دریاؤں، پھل دار درختوں اور خوشبو دار پھولوں سے اور نہ ان چیزوں سے جو محبوب زمین کو اور زیادہ محبوب بنا دیتی ہیں لیکن شاعروں نے اسے فی الواقع آراستہ کر دکھایا ہے فطرت کی دنیا تانبے کی ہے، شاعر کی دنیا سونے کی ہے۔ لیکن ان چیزوں کو چھوڑ کر انسان کی طرف آیئے اور بتایئے کہ کیا فطرت نے کوئی ایسا سچا عاشق پیدا کیا جیسا "تھیا جینس" ہے؟ ایسا سچا دوست پیدا کیا جیسا پیلا ڈیس ہے؟ ایسا بہادر جیسا ارلینڈو ہے؟ ایسا عادل حکمران جیسا زنوفونس سائرس ہے؟ ایسی ہمہ گیر خوبیوں کا مالک جیسا ورجل کا اینیس ہے؟ یہ سب شاعروں ہی نے تخلیق کیے ہیں۔ شاعر قدرت کی "نقل" میں یا اپنے تخیل سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے یاد رہے کہ خیال تصور میں ہوتا ہے اور فطرت میں نہیں ہوتا۔ شاعر کے پاس یہی خیال ہے اور وہ اسے نہایت خوبی سے ادا کر دیتا ہے۔ اس کی یہ اداکاری محض خیالی یا توہماتی نہیں ہوتی، جسے ہم طور ہوائی قلعہ بنانا کہتے ہیں۔ وہ فطرت کی طرح صرف ایک سائرس کو جنم نہیں دیتا۔ جس میں چند مخصوص صفات ہیں بلکہ دنیا کو ایک ایسا سائرس عطا کرتا ہے تاکہ وہ اس سے بہت سے سائرسوں کو جنم دے سکے بشرطیکہ وہ یہ سمجھ لیں کہ اس کے بنانے والے نے اسے کیوں اور کیسے بنایا ہے؟

انسان کی قوت کا فطرت کی کارگزاری سے یوں مقابلہ کرنا کوئی زیادتی کی بات نہیں ہے بلکہ اس آسمان بنانے والے (خدا) کی تعریف کی جانی چاہیے جس نے اس

بنانے والے (شاعر) کو بنایا ہے اس نے انسان کو اپنی شکل پر پیدا کر کے اسے ثانوی فطرت کے تمام کاموں سے بالاتر کر دیا۔ اس کی علویت کا اظہار شاعری میں ہوتا ہے شاعر آسمانی قوت کی مدد سے ایسی چیزیں تخلیق کرتا ہے جو فطرت سے کہیں بہتر معلوم ہوتی ہیں اور گناہ آدم پر یقین نہ کرنے والوں کو سمجھاتا ہے۔ ہماری اعلیٰ فطرت ہمیں بتاتی ہے کہ کمال کیا ہے مگر ہماری سفلی فطرت ہمیں اس سے دور رکھتی ہے مگر یہ استدلال کم ہی لوگ سمجھیں گے اور کم ہی لوگ مانیں گے خیر میری اتنی بات تو مانی جائے گی کہ یونانیوں نے شاعر کو تمام علوم میں سرفہرست رکھا ہے۔ اب اس مسئلہ پر ذرا دوسری طرح غور کرتے ہیں۔

۔۔۔۔۔شاعری ''نقل'' کا فن ہے ارسطو لفظ ''ممیسس'' (Mimesis) سے یہی مراد لیتا ہے یعنی ادا کرنا، ویسا ہی بنانا یا شکل دینا۔ استعارہ کی زبان میں ایک بولتی ہوئی تصویر۔ اور اس کا مقصد سبق دینا اور لطف و مسرت بہم پہنچانا ہے۔ اس کی تین قسمیں ہیں۔ قدامت اور نفاست کے اعتبار سے خاص قسم وہ ہے جس میں خدا کی نا قابل بیان صفات کی ''نقل'' کی جاتی ہے۔ ان کی مثال حضرت داؤد کے گیت، حضرت سلیمان کے غزل الغزلات اور اقوال وغیرہ ہیں۔ اس میں وہ سب چیزیں شامل ہیں جو آسمانی کتاب کا شاعرانہ حصہ ہیں۔ ان کے خلاف کوئی شخص نہ ہوگا جو روح القدس کا احترام کرتا ہے۔

اس قسم میں، حالانکہ وہ غلط خدا سے تعلق رکھتی ہیں، ارفی لیس، امفی ین اور ہومر کی حمدیں آتی ہیں اور ایسی ہی بہت سی رومی و یونانی چیزیں۔ اس قسم کی شاعری حمدیہ گیت کے لیے استعمال کی جانی چاہیے۔ میں جانتا ہوں کہ ایسی نظمیں تسکین بہم پہنچانے کے لیے لکھی جاتی ہیں۔

شاعری کی دوسری قسم وہ ہے جس میں فلسفیانہ یا اخلاقی امور کو موضوع سخن بنایا جاتا ہے جیسے ٹھیبس، فوبیلائڈلیس اور کیٹو وغیرہ یا فطری امور کو جیسے لکریشس اور ورجل کی

جیورجیکس میں یا علم نجوم کو جیسے مینی لیئس، پونٹےنس یا تاریخ کو جیسے لوکن۔ اگر کوئی شخص ایسا ہے جو ان کو ناپسند کرتا ہے تو غلطی اس کی قوت فیصلہ کی ہے۔ عمدہ طریقے سے ادا کیئے ہوئے عمدہ مواد کی نہیں ہے۔ مگر چونکہ شاعری کی یہ دوسری قسم موضوع کے لباس میں لپٹی ہوئی ہے اور شاعر کے اپنے بنائے ہوئے راستے پر نہیں چلتی اس لیے ہم اسے شاعری کہہ سکتے ہیں یا نہیں؟ یہ بات ہم قواعد دانوں کی بحث کے لیے چھوڑ دیتے ہیں اور تیسری قسم کے شاعروں کی طرف بڑھتے ہیں جو درحقیقت صحیح معنی میں شاعر ہیں۔ ان شاعروں اور دوسری قسم کے شاعروں کے درمیان وہی فرق ہے جو کم درجے کے مصوروں (جو صرف ان چہروں کی نقل کرتے ہیں جو ان کی آنکھوں کے سامنے ہیں) اور اعلیٰ درجے کے مصوروں میں ہوتا ہے۔ یہ کسی قانون کی پابندی نہیں کرتے۔ ذہانت ذکاوت کو ہی اپنا راہنما بناتے ہیں اور رنگوں کے ذریعے ایسی چیزیں پیش کرتے ہیں جو آنکھ کے لیے موزوں ترین ہیں۔

۔۔۔یہی وہ لوگ ہیں جو تیسری قسم کے ذیل میں آتے ہیں اور جو تعلیم دینے اور مسرت بہم پہنچانے کے لیے نقل کرتے ہیں اور نقل کرنے میں بھی کسی ایسی چیز سے جو ہے، تھی یا ہوگی مدد نہیں لیتے بلکہ عقل و شعور سے کام لے کر جو ہو سکتا ہے یا ہونا چاہیئے کے بارے میں اپنے آسمانی خیال ادا کرتے ہیں۔ شاعروں کی یہی اول و بہترین قسم ہے اور انہی کو صحیح معنی میں ویٹس (Vates) کہا جا سکتا ہے۔

یہی وہ لوگ ہیں جو بہترین زبان اور بہترین فہم و بصیرت کی وجہ سے لفظ ''شاعر'' سے موسوم کیے جاتے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ لوگ ہیں جو نقل کر کے نئی چیز تخلیق کرتے ہیں اور تعلیم دینے اور لطف و مسرت بہم پہنچانے کے لیے نقل کرتے ہیں۔ وہ لطف بہم پہنچا کر انسانوں کو نیکی کی طرف لاتے ہیں کیونکہ اگر اس میں لطف و مسرت نہ ہوتا تو وہ نیکی سے بھی اجنبی کی طرح بھاگتے۔ ایسے شاعر انسانوں کو تعلیم دیتے ہیں تاکہ وہ اس نیکی سے واقف ہو جائیں جس نے انہیں متاثر کیا ہے۔ یہی وہ اعلیٰ مقصد ہے جو علم سے

حاصل ہوتا ہے۔ اس نوع کی شاعری کو بہت سی قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے، جن میں سے خاص خاص قسمیں ہیرواک، لیرک، ٹریجک، کومک، سیٹائرک، آئی امبک، ایلیجائک اور پاسٹورل وغیرہ ہیں۔ ان میں سے کچھ کو مواد کے حساب سے اور کچھ کو عروض کے حساب سے نام دیئے گئے ہیں۔ زیادہ تر شاعروں نے اپنی شاعرانہ تخلیقات کو نظم ہی کے لباس میں پیش کیا ہے۔ حقیقتاً نظم کی حیثیت لباس کی ہے۔ یہ شاعری کی سجاوٹ ضرور ہے لیکن اس کا سبب نہیں ہے۔ کیونکہ بہت سے کامل شاعر ایسے گزرے ہیں جنھوں نے اپنے خیالات نظم میں پیش نہیں کیے اور اس وقت بھی ایسے تک بند موجود ہیں جن کو شاعر کا نام زیب نہیں دیتا۔ لیکن زنوفون، جس نے اتنی عمدگی سے نقل کی کہ سائرس کی حکومت کی تصویر اتار دی، اور اس طرح بقول سیسرو ایک مکمل ہیرواک نظم کو جنم دیا۔

اسی طرح ہیلو ڈورس نے اپنی دلچسپ تخلیق تھیا جینس اور کاری کلیا میں محبت کی تصویر پیش کی ہے اور یہ دونوں نثر میں لکھی گئی ہیں۔ میں اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ صرف عروض و قافیہ کے استعمال سے کوئی شاعر نہیں بن جاتا۔ اگر کوئی شخص کالا گون (عبا) پہن لے تو کیا وہ وکیل بن جاتا ہے؟ اگر وکیل زرہ بکتر پہن کر وکالت کرے تو وہ وکیل ہی رہے گا، سپاہی نہیں کہلائے گا۔ نیکی اور بدی کے ایسے پر زور تصورات، جو لطف و مسرت کے ساتھ ساتھ تعلیم و ہدایت بھی دیں، شاعر کی صحیح نشانیاں ہیں۔ حالانکہ تمام شاعروں نے نظم کو اپنا موزوں لباس مانا ہے لیکن جیسے وہ اپنے موضوع پر پوری قدرت رکھتے ہیں ویسے ہی وہ طرز ادا میں بھی بالاتر رہتے ہیں۔ وہ اس طرح بات نہیں کرتے کہ الفاظ اتفاق سے منہ سے نکلتے معلوم ہوں بلکہ ہر لفظ کے ایک ایک رکن، ایک ایک ٹکڑے کو وہ صحیح توازن اور مضمون کے شایان شان سجاتے اور جماتے ہیں۔

آیئے اب اس تیسری قسم کی شاعرانہ تصانیف اور ان کے مختلف حصوں کا جائزہ

لیں اور تجزیہ کر کے دیکھیں کہ آیا وہ قابل قبول ہیں یا نہیں۔ اگر وہ واقعی قابل قبول ہیں تو پھر ہم زیادہ ہمدردانہ رویہ اختیار کر سکیں گے۔ ذہن کی صفائی، حافظے کی ''بھرپوریت'' قوت فیصلہ اور تصورات کی وسعت وہ چیزیں ہیں جو ''علم'' سے منسوب کی جاتی ہیں۔ علم کا وقتی مقصد کچھ بھی ہو لیکن اس کا قطعی مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ ہمیں کمال کی طرف لے جائے اور اس حد تک لے جائے جس حد تک ہماری خستہ حال روح جا سکتی ہے۔ اس نے انسان کے مختلف رجحانات کے مطابق بہت سے تاثرات قائم کیے۔ کسی نے کہا کہ یہ کمال علم سے ملتا ہے۔ اور کوئی علم، علم نجوم سے زیادہ اعلیٰ نہیں ہے اور پھر اس علم کو حاصل کرنے میں مصروف ہو گئے۔ کچھ نے کہا کہ نیم دیوتا بننے کے لیے ضروری ہے کہ علت اشیاء کا علم حاصل کیا جائے اور وہ فطری و آسمانی فلسفہ حاصل کرنے میں لگ گئے۔ اسی طرح کچھ موسیقی میں اور کچھ علم ریاضی میں لگ گئے۔ مگر ہر ایک کا بلکہ سب کا مقصد ''جاننا'' تھا تا کہ علم کے ذریعے دماغ کو جسم کے تہہ خانے سے نکال کر اپنی آسمانی فطرت سے لطف اندوز ہو سکیں۔ لیکن جب تجربے سے معلوم ہوا کہ ماہر علم نجوم ستاروں کا مطالعہ کرتے کرتے ایک گہری کھائی میں گر سکتا ہے اور متجسس فلسفی اپنی ذات میں محصور ہو سکتا ہے اور ریاضی داں کا خط مستقیم فریب آمیز ہو سکتا ہے تو یہ بات ثابت ہوئی کہ یہ سب علوم ضمنی علوم ہیں اور اس حقیقی علم تک پہنچنے کے محض راستے ہیں جسے یونانی ''آرکی ٹیکٹونک'' (Arkitecktonike) سے موسوم کرتے ہیں جس کا مقصد انسان کی ''خودی'' کا علم ہے جو اخلاقیات و سیاسیات سے تعلق رکھتا ہے اور جس کا مقصد صرف ''جاننا'' نہیں بلکہ ''اچھا عمل'' کرنا بھی ہے۔ جیسے گھوڑے کی زین بنانے والے کا فوری مقصد زین بنانا ہے۔ لیکن اس کا اعلیٰ مقصد اس فن کی خدمت کر کے فن شہسواری کی خدمت کرنا ہے۔ شہسوار کا مقصد فن سپاہ گری کی خدمت کرنا ہے اور سپاہی کا مقصد صرف فن سپاہ گری سے کامل واقفیت رکھنا نہیں ہے بلکہ عمل کے ذریعہ میدان جنگ میں داد شجاعت دینا بھی ہے۔ اسی طرح تمام

دینوی علوم کا آخری مقصد ''نیک عمل'' ہے اور وہ ہنر جو اس میں مدد کرتے ہیں سب ہنروں میں افضل کہلائے جانے کے مستحق ہیں۔ اگر ہم شاعر کو ''نیک عمل'' کی سطح پر اس کے تمام حریفوں خصوصاً اخلاقی فلسفیوں سے بلند تر دکھا سکتے ہیں تو اس کی علویت یقیناً مسلم ہو جائے گی۔ یہ اخلاقی فلسفی آ رہے ہیں۔ بیحد سنجیدہ لیکن جو بدی کو دن کی روشنی میں دیکھنے سے قاصر ہیں۔ میلے کپڑے پہنے ہوئے تاکہ ظاہرداری سے نفرت کا اظہار کر سکیں۔ کتابیں ان کے ہاتھ میں ہیں، جن پر ان کے نام لکھے ہیں۔ وہ نزاکت کے خلاف وعظ کر رہے ہیں اور ان لوگوں پر غصہ کر رہے ہیں جن میں غصہ کا نقص نظر آتا ہے۔ وہ چلتے ہوئے بات بات میں تعریف، تقسیم اور امتیاز کی اصطلاحوں کے جواہر لٹا رہے ہیں اور طنزیہ لہجہ میں پوچھ رہے ہیں کیا انسانوں کو نیکی پر لگانے کا اس کے سوا کوئی اور راستہ ہے کہ اسے بتایا جائے، نیکی کیا ہے؟ وہ نیکی کا درس دیتے ہوئے اس کی ماہیت، اسباب و علل پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ اس کے ازلی دشمن ''بدی'' سے بھی آگاہ کرتا ہے۔ اس کے ملازم خاص ''نفس'' پر غلبہ حاصل کرنے کا بھی درس دیتا ہے اور سارے کلیوں کو سامنے لاتا ہے اور آخر میں یہ بھی بتاتا ہے کہ کس طرح نیکی انسانی زندگی کی حدود کو پار کر کے حکومت، خاندانوں اور معاشروں کو متاثر کرتی ہے۔

مورخین معلم اخلاق کو زیادہ موقع نہیں دیتے۔ وہ کرم خوردہ کاغذات سے لدے پھندے، دوسری کتب تاریخ پر کامل بھروسہ کیے ہوئے، جن کا ماخذ سنی سنائی باتیں ہیں۔ مختلف مصنفین کا حوالہ دیتے اور جانبداری سے صداقت کو تلاش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ وہ عصر حاضر سے کہیں زیادہ ہزاروں برس پرانی باتوں سے زیادہ واقف ہوتے ہیں۔ طرہ یہ کہ پھر بھی اس بات کے مقابلے میں کہ ان کا دماغ کیسے چل رہا ہے اس بات کے دعویدار ہیں کہ یہ دنیا کیسے چل رہی ہے؟ عہد عتیق ان کی دلچسپیوں کا مرکز اور نوادرات کی تلاش ان کے تجسس کی بنیاد ہے۔ وہ نوجوانوں کے لیے عجوبہ روزگار ہیں۔ دوران گفتگو وہ ظالم نظر آتے ہیں اور اس بات کے دعویدار ہیں

کہ نیکی کی راہ دکھانے اور نیک عمل پر لگانے میں کوئی بھی ان کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔

وہ کہتا ہے کہ فلسفی "نزاعی نیکی" کا درس دیتا ہے مگر میں عملی نیکی کا درس دیتا ہوں۔ اس کی نیکی افلاطون کے مدرسے کی چار دیواری تک بلند و برتر ہے مگر میری نیکی اپنا معزز چہرہ مراتھان، فارسالیہ، پوئٹیئر اور آگن کورٹ کے میدان جنگ میں دکھاتی ہے۔ وہ مجرد خیالات کے ذریعے نیکی کا درس دیتا ہے اور میں صرف ان لوگوں کے نقش قدم پر چلنے کی ہدایت کرتا ہوں جو تم سے پہلے گزرے ہیں۔ میں تمہارے سامنے بہت سے ادوار کا تجربہ پیش کرتا ہوں۔ اگر فلسفی گیت لکھتا ہے تو میں سیکھنے والے کے ہاتھ میں بانسری دیتا ہوں۔ اگر وہ ہادی ہے تو میں روشنی ہوں۔

اس کے بعد وہ لاتعداد مثالیں دیتا ہے۔ ایک قصے سے دوسرا قصہ نکالتا ہے اور کہتا ہے کہ عاقل بادشاہ اور وزیر جیسے بروٹس، الفونس وغیرہ نے تاریخ ہی سے راہنمائی حاصل کی ہے اور ہر شخص اسی طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے۔ آخر کار ساری بحث کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ فلسفی ہدایت دیتا ہے اور مورخ مثال دیتا ہے۔

اب ہم دریافت کرتے ہیں (کیونکہ یہ سوال مدرسہ علم میں سب سے زیادہ اہم ہے) کہ آخر ان دونوں کے درمیان "ثالث" کون بن سکتا ہے؟ حقیقتاً ان دونوں کے درمیان "شاعر" ہی ثالث بن سکتا ہے۔ اگر شاعر ثالث نہیں بن سکتا تو وہ پھر بھی ان دونوں کا حق ضرور ادا کر سکتا ہے۔ نہ صرف فلسفی و مورخ کا بلکہ علوم کی دوسری شاخوں کا بھی۔ اسی لیے ہم شاعر کا مقابلہ مورخ و فلسفی سے کرتے ہیں۔ اس موازنہ میں اگر وہ ان دونوں سے بالاتر ہے تو پھر کوئی اور اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ عالم دین کو عزت و احترام کے ساتھ ان سے الگ رکھا جائے کیونکہ اس کا دائرہ عمل ان سب سے الگ ہے۔

جہاں تک قانون داں کا تعلق ہے، حالانکہ انصاف سب سے بڑی نیکی ہے مگر قانون دان "نیک" بنانے کے بجائے "صحیح" بنانے پر زور دیتا ہے۔ وہ بدی کو نقصان

پہنچانے سے بھی باز رکھتا ہے۔اس کا مقصد، خواہ آدمی کتنا ہی برا ہو، اسے صرف ایک اچھا شہری بنانا ہے۔ ہماری بد معاشیاں قانون داں کو ہمارے لیے ناگزیر بنا دیتی ہیں اور اس وجہ سے وہ معزز کہلاتا ہے۔اس لیے اسے ان لوگوں کی صف میں نہیں کھڑا کیا جا سکتا۔اور یہی وہ چار ہیں جو انسانی زندگی کے طرز عمل سے سروکار رکھتے ہیں۔اس علم میں جو سب سے سبقت لے جائے وہی یقیناً سب سے زیادہ قابل تعریف ٹھہرے گا۔

اسی لیے فلسفی اور مورخ پیش پیش ہیں۔ایک ہدایت کی وجہ سے اور دوسرا مثال کی وجہ سے۔لیکن ہدایت اور مثال چونکہ ان دونوں کی ذات میں یکجا نہیں ہوتیں، اس لیے دونوں ایک جگہ پر آ کر رک جاتے ہیں۔فلسفی اصول وکلیہ کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔اس کا بیان ایسا خشک اور مبہم ہوتا ہے کہ اگر کوئی شخص صرف فلسفی ہی سے ہدایت لیتا رہے تو وہ ساری عمر چکر کھاتا رہے گا اور کہیں بڑھاپے میں جا کر ایماندار بننے کی علت کو سمجھ سکے گا۔فلسفی کا علم کلیات پر مبنی ہوتا ہے۔ جو انہیں سمجھ لے بس وہی کچھ حاصل کر سکتا ہے۔خوش قسمت انسان وہ ہے جو سمجھ کر عمل کرنے میں کامیاب ہو۔

برخلاف اس کے مورخ ہدایت سے عاری ہوتا ہے۔اس کا تعلق ''جو کچھ ہونا چاہئے'' کے بجائے ''جو کچھ ہوا'' سے ہوتا ہے۔وہ اشیاء کی حقیقت سے تعلق رکھتا ہے۔ان کے اسباب سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہوتا۔اس کی مثالوں سے کوئی لازمی نتیجہ نہیں نکلتا اور اسی لیے کوئی مفید نظریہ سامنے نہیں آتا۔

لیکن بے مثال شاعر یہ دونوں فرائض ادا کرتا ہے۔فلسفی جو کچھ کہتا ہے شاعر اس کی مکمل تصویر کسی فرد کے ذریعے پیش کر دیتا ہے۔اس طرح وہ عام کلیہ کو خاص مثال سے ملا کر ایک کر دیتا ہے۔یہ ایک کامل تصویر ہوتی ہے جسے فلسفی محض لفاظی سے ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے جو روح میں نہیں اترتی جب کہ شاعر کی تصویر دل کی گہرائیوں میں اتر جاتی ہے۔

یہی عمل ظاہری اشیاء میں ہوتا ہے۔اگر ایک شخص کو، جس نے کبھی ہاتھی یا گینڈا

نہیں دیکھا، ان جانوروں کی شکل وصورت، رنگ، حلیہ اور مخصوص نشانیاں بتائی جائیں یا ایک شخص کو کسی عظیم الشان محل کے بارے میں ساری تفصیلات اس طرح بتائی جائیں کہ سننے والے کے ذہن نشین ہو جائیں لیکن پھر بھی اسے تسلی واطمینان حاصل نہیں ہو گا۔ ہاں جب یہی شخص ان جانوروں یا اس محل کی تصویر اپنی آنکھ سے دیکھ لے تو وہ بغیر کسی بیان کے ان کو اچھی طرح سمجھ لیتا ہے اسی طرح بلاشبہ فلسفی اپنے عالمانہ بیان سے، خواہ یہ بیان نیکی، بدی، امور عامہ، حکومت یا خانگی امور سے متعلق ہوں، انسان کے حافظے کو عقل و دانش سے ضرور معمور کر دیتا ہے لیکن پھر بھی اس کا یہ بیان تخیلی قوت سے عاری ہوتا ہے۔ لیکن شاعری کی بولتی ہوئی تصویر اس فلسفی کے اس عمل کو مکمل و منور کر دیتی ہے۔

۔۔۔۔۔ یقیناً بے فیضی اور انکساری کے بارے میں حضرت عیسیٰ نے اخلاقی باتیں ارشاد فرمائی ہیں۔ جیسے ڈاوز اور لزارس کے بیان میں یا نافرمانی اور رحم کی باتیں، جو گم شدہ لڑکے اور شفیق باپ کی گفتگو میں نظر آتی ہیں۔ مگر بے پناہ دانش نے ان پر روشن کر دیا تھا کہ ڈاوز کا دوزخ میں جانا اور لزارس کا ابراہیم کے سینے میں پناہ لینا انسانی حافظے اور قوت فیصلہ پر اپنے گہرے نقوش ثبت کر دے گا۔ حقیقت میں، جہاں تک میرا تعلق ہے، میں گم شدہ لڑکے کا قابل نفرت اسراف بے جا اور ضیافت خنزیر کو رشک بھری نظروں سے دیکھ رہا ہوں۔ عالم دین ان قصوں کو تاریخی حقائق نہیں مانتے بلکہ صرف ہدایت دینے والی حکایات کہتے ہیں۔ ان سب باتوں کے پیش نظر میری رائے یہ ہے کہ فلسفی درس دیتا ہے لیکن وہ مبہم ہوتا ہے جسے صرف عالم ہی سمجھ سکتے ہیں۔ یعنی وہ ان لوگوں کو سکھاتا ہے جو پہلے سے سیکھے ہوئے ہیں لیکن شاعر کمزور ترین معدوں کے لیے غذا مہیا کرتا ہے۔ شاعر ہی سچا عوامی فلسفی ہے جس کا ثبوت ''ایسوپ کی کہانیوں'' سے ملتا ہے۔ جس کی خوبصورت تمثیلیں، جانوروں کے قصوں کا لبادہ اوڑھ کر، بہت سے لوگوں کو جانوروں سے زیادہ جانور ہیں، نیکی کا درس دیتی ہیں۔

مگر اب یہ کہا جا سکتا ہے کہ اگر یہ تمثیلی طریقہ تخیل کے لیے زیادہ موزوں ہے تو پھر مورخ کو سب پر فوقیت حاصل ہو گی جو ان امور کی تصویریں سامنے لاتا ہے۔ ایسے امور جو ظہور میں آئے اور صرف گھڑ نہیں لیے گئے۔ خود ارسطو نے ''بوطیقا'' میں اس مسئلہ کو صاف کر دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ شاعری تاریخ سے زیادہ فلسفیانہ اور شعوری طور پر سنجیدہ چیز ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ شاعری آفاقی امور سے سروکار رکھتی ہے اور تاریخ مخصوص واقعات سے۔ وہ کہتا ہے کہ ''آفاقی'' سے مطلب وہ باتیں ہیں جو قیاس یا ضرورت کے مطابق کہی یا کی جائیں (یہ کام شاعری فرضی ناموں کے ذریعے کرتی ہے) ''مخصوص'' اس امر پر روشنی ڈالتا ہے کہ السی بیاڈیس نے کیا کیا اور کیسے کیسے پریشان ہوا؟ اب اگر یہ سوال ہو کہ کسی مخصوص بات کو سچائی کے ساتھ جوں کا توں بیان کیا جائے یا اسے غلط بھی بیان کیا جا سکتا ہے تو ظاہر ہے کہ ایسے میں انتخاب سچائی کے ساتھ بیان کرنے کے حق میں ہو گا۔ اب ایسے میں آپ ''ولیس پیس ای ان'' کی تصویر کو کسی ایسے مصور کے مقابلے میں جس کی تصویر اصل سے کوئی مشابہت نہیں رکھتی، صحیح تسلیم کر لیں گے؟ لیکن اگر مسئلہ آپ کے اپنے استعمال اور علم کا ہو کہ آیا اسے ایسے پیش کیا جائے جیسا اسے ہونا چاہئے یا ایسا جیسا کہ وہ تھا تو پھر زنوفون کے سائرس کو جسٹین کے صحیح سائرس پر اور ورجل کے فرضی اینیس کو ڈاریس فری گیئس کے اینیس پر ترجیح دی جائے گی۔

۔۔۔۔(ان ساری مثالوں اور بحث سے) میں اس نتیجے پر پہنچتا ہوں کہ شاعر مورخ سے بہتر ہے، نہ صرف اس لیے کہ وہ ذہن کو علم کی دولت سے مالا مال کرتا ہے بلکہ علم کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ اسے خوب، اور قابل قبول بھی کہا جا سکے۔ اپنے مواد کو اس طرح پیش کرنے اور نیکی کی تبلیغ کرنے کی وجہ ہی سے شاعر کے سر پر تاج رکھا جاتا ہے وہ اس طرح نہ صرف مورخ پر فتح حاصل کر لیتا ہے بلکہ فلسفی پر بھی۔۔۔۔ فرض کیجئے کہ فلسفی اپنے باقاعدہ علمی طریقے کی وجہ سے زیادہ کامل درس دیتا ہے مگر میں

سمجھتا ہوں کہ ایسا کوئی بھی نہیں ہے جو اثر انگیزی میں شاعر کا مقابلہ کر سکے۔

متاثر کرنا، تعلیم دینے سے زیادہ بڑی چیز ہے کیونکہ وہ تعلیم کا سبب اور اثر ہے۔ یہ بات ذہن نشین رہے کہ کسی شخص کو صحیح معنی میں درس نہیں دیا جا سکتا۔ اگر وہ درس حاصل کرنے کی خواہش کے اثر میں نہ آ جائے۔ وہ تعلیم (اخلاق کے تعلق سے) جو عمل کرنے کی تحریک دلاتی ہے زیادہ موثر ہوتی ہے۔ کیونکہ ارسطو کا بھی یہی خیال ہے کہ صرف علم نہیں بلکہ عمل نتیجہ ہونا چاہئے اور یہ سمجھنا مشکل نہیں ہے کہ عمل بغیر جذبے کے وجود میں نہیں آ سکتا۔

فلسفی آپ کو راہ دکھاتا ہے۔ وہ جزئیات کا علم عطا کرتا ہے وہ راستے کی تکلیف کے بارے میں بتاتا ہے اور شعر کے خاتمے پر آرام کے مقام اور راستے کے پیچ و خم سے آگاہ کرتا ہے مگر یہ صرف اسی شخص کو معلوم ہو سکتا ہے جو غور و محنت سے اس کی طرف متوجہ ہو۔ مگر جو مستقل شوق رکھتا ہے، راستے کی تکلیف سے گزر جاتا ہے۔ اس لیے وہ آدھا راستہ دکھانے کی حد تک فلسفی کا مرہون منت ہوتا ہے۔ علماء عالمانہ خیال رکھتے ہیں مگر جہاں عقل جذبہ پر اس قدر غالب آ جائے کہ دل میں اچھا کام کرنے کا شوق پیدا ہو تو وہ اندرونی روشنی، جو ہر دل میں ہے، فلسفہ کی کتاب کی طرح ہو جاتی ہے۔ مشاہدہ فطرت سے ہم یہ ضرور جان لیتے ہیں کہ اچھا کیا ہے اور برا کیا ہے لیکن ہم انہیں فلسفی کے الفاظ میں ادا نہیں کر سکتے۔ فلسفی بھی قدرتی فکر سے علم حاصل کرتا ہے مگر جذبہ شوق کے ساتھ عمل کرنے کے درجے پر پہنچنا ہی اصل اور بنیادی کام ہے۔

ان معنی میں ہمارا شاعر تمام علوم کا بادشاہ ہے۔ وہ نہ صرف راستہ دکھاتا ہے بلکہ راستے کا وہ دلکش سماں بھی دکھاتا ہے جس سے چلنے کا شوق پیدا ہوتا ہے۔ وہ یہ کرتا ہے کہ اگر تمہارا راستہ انگوروں کے باغ میں سے ہو کر گزرتا ہے تو وہ پہلے تمہیں انگوروں کا خوشہ دے دیتا ہے تاکہ اس کا مزا پا کر تم آگے بڑھو۔ وہ مبہم الفاظ سے شروع نہیں کرتا جو دماغ کو معنی سے تکلیف پہنچائیں اور حافظے کو شک سے بھر دیں بلکہ وہ ایسے الفاظ

لے کر آتا ہے جو دلکش توازن قائم کرتے ہیں اور جو موسیقی کے جادو سے بھرے ہوتے ہیں۔ وہ ایک قصہ بیان کرتا ہے جسے سن کر بچے کھیلنا بند کر دیتے ہیں اور بوڑھے اٹھ کھڑے ہوتے ہیں۔ وہ کسی دعوے کے بغیر ہمارے ذہن کو برائی سے نیکی کی طرف لے آتا ہے۔ اس طرح ہر عمر کے لوگ قصے میں دلچسپی لیتے ہیں اور قصہ سنتے سنتے عقلمندی، بہادری اور انصاف کے معنی سمجھ لیتے ہیں۔ اگر یہ باتیں خشک طریقے پر (ایک فلسفی کے انداز میں) بیان کی جاتیں تو سننے والوں کو محسوس ہوتا کہ وہ درس گاہ میں آ گئے ہیں۔

شاعری کے ذریعہ جو "نقل" پیش کی جاتی ہے وہ فطرت سے مناسبت رکھتی ہے جیسا کہ ارسطو کہتا ہے کہ "وہ چیزیں جو بذات خود دہشت ناک ہیں جیسے زبردست جنگیں، مافوق البشر عفریت، وہ دلکش نقل سے شاعرانہ ہو جاتی ہیں۔" میں جانتا ہوں کہ لوگ "اماڈس ڈی گال" کو پڑھ کر، جو ویسے کوئی اعلیٰ نظم نہیں ہے، اخلاق، فیاضی اور خاص طور پر بہادری کے جذبات سے سرشار ہو کر عمل کی طرف مائل ہو جاتے ہیں۔ ۔۔۔ان اسباب اور مثالوں سے یہ بات واضح ہے کہ دلکشی کی سطح پر شاعر دوسرے فنون کے مقابلے میں ذہن کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جیسے "نیکی" تمام علوم کا سب سے اہم مقصد ہے، ویسے ہی شاعری درس و تعلیم دینے اور اس سے متاثر کرنے کا سب سے بہتر ذریعہ ہے۔ اسی لیے تعجب کی بات ہے کہ اسے برا کیوں کہا جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ شاعروں کو کوڑے لگانے والے، ان عورتوں کی طرح ہیں جو بیمار ہیں اور انہیں یہ بھی معلوم نہیں ہے کہ ان کا مرض کیا ہے؟ ان کے لیے شاعری تکلیف دہ ہے مگر نہ شاعری کا سبب، نہ اس کا اثر، نہ اس کا مواد اور نہ اس کی صفات ایسی ہیں کہ وہ اس سے نفرت کریں۔

وہ لوگ جو شاعری پر اعتراض کرتے ہیں بیکار کے لوگ ہیں جن کی بس زبانیں چلتی ہیں۔ اصل میں وہ مضحکہ خیز ہو جاتے ہیں۔ وہ شاعری کو ایک فضول شے سمجھتے

ہیں۔ وہ شاعری کو جھوٹ کا پلندا کہتے ہیں۔ میں یہ کہتا ہوں کہ شاعر کچھ کہتا ہی نہیں جو وہ جھوٹ کہے۔ وہ یہ نہیں بتاتا کہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے بلکہ وہ تو تخلیق کرتا ہے یعنی یہ دکھاتا ہے کہ چیزوں کو کیسا ہونا چاہئے؟ اس لیے جھوٹ اور سچ کا اس کے سلسلے میں سوال ہی نہیں اٹھتا۔

تیسرا اعتراض یہ ہے کہ وہ ذہن کو خراب کرتا ہے اور گناہ کی آزادی اور پست محبت کی ترغیب دیتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ شاعروں کی کتابوں کے اکثر حصے محبت ہی نہیں بلکہ عیاشی، خود بینی اور خرافات سے بھرے پڑے ہیں مگر اس سے یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ شاعری ذہن کو خراب کرتی ہے بلکہ یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انسانوں کے ذہن نے شاعری کو خراب کر دیا ہے۔ میں انکار نہیں کرتا کہ انسانی ذہن شاعری کو خراب کر کے محض خواب دیکھنے کی طرف لگاتا ہے اور اس طرح لوگوں کے ذہن کو خراب کرتا ہے۔ پھر یہ بھی اعتراض کیا جاتا ہے کہ شاعری کے عام ہونے سے پہلے ہماری ساری قوم ''عمل'' میں مصروف تھی اور شاعری کی مقبولیت کے بعد عمل کے بجائے ''تخیل'' میں گرفتار ہو کر رہ گئی۔ مگر یہ غلط ہے کوئی دور بھی ایسا نہیں گزرا کہ قوم بغیر شاعری کے رہی ہو۔ مگر یہ تو ایسے استدلال ہیں جو صرف شاعری ہی کے نہیں بلکہ تمام علوم کے خلاف بھی دیے جاسکتے ہیں۔

مگر اس وقت میرے ذہن پر بوجھ بڑھ جاتا ہے جب اس سلسلے میں لوگ افلاطون کا نام لیتے ہیں۔ اور میری نگاہ میں جس کی بڑی وقعت ہے۔ افلاطون تمام فلسفیوں میں سب سے زیادہ شاعر ہے۔ لیکن اگر اس نے اس سرچشمے کو گندا کہا ہے جس سے شاعری کا چشمہ پھوٹا ہے تو ہمیں یہ دیکھنا چاہئے کہ اس نے کن اسباب کی بناء پر ایسا کہا ہے پہلا سبب تو یہ ہوسکتا ہے کہ فلسفی ہونے کی وجہ سے وہ شاعروں کا ازلی دشمن تھا۔ مگر ساتھ ساتھ یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ افلاطون نے جہاں شاعروں پر اعتراض کیے ہیں وہاں فلسفیوں کو بھی نہیں چھوڑا ہے جیسا کہ اس کے مکالمات سے ظاہر ہے۔

پھر یہاں یہ سوال بھی اٹھایا جا سکتا ہے کہ اس نے کس ''جمہوریہ'' سے شاعروں کو ملک بدر کر دیا؟ اس جموریہ سے جہاں اس نے عورتوں کو بھی مقام عطا کیا تھا، اس لیے اسے دیس نکالا نہیں کہا جا سکتا کہ شاعر نسائیت پیدا کرتے ہیں۔ شاعر تو وہاں موجود ہے کیونکہ وہاں آدمی جس عورت کو چاہے حاصل کر سکتا ہے۔ مگر میں فلسفی کی عزت کرتا ہوں اور ان لوگوں کی بھی جنہوں نے اس علم کی پرورش کی مگر شرط یہ ہے کہ وہ اس علم کو غلط استعمال کر کے شاعری کو برا نہ کہنے لگیں۔

سینٹ پال نے کہا (اور یہ بات شاعروں کے حق میں ہے) کہ شاعر دو قسم کے ہوتے ہیں اور ان میں سے ایک پیغمبر ہوتا ہے جو فلسفے کی غلط راہ پر چلنے سے روکتا ہے۔ اس طرح افلاطون شاعری پر نہیں بلکہ اس کے غلط استعمال پر اعتراض کرتا ہے۔ افلاطون نے یہ غلطی نکالی کہ اس کے دور کے شاعر دیوتاؤں کے بارے میں غلط رائے و تاثر دیتے ہیں۔ پاک ذات دیوتاؤں کے سطحی قصے گھڑتے ہیں اور اسی لیے کہا کہ جوانوں کو ان سے حذر کرنا چاہئے۔ یہاں بہت کچھ کہا جا سکتا ہے مگر اتنا کہنا کافی ہے کہ اس وقت کے مذہب میں لاتعداد دیوتا تھے اور ان کے خلاف خود فلسفی بھی تھے شاعر نے توہم پرستانہ پرستش کا مذاق اڑایا اور اس طرح ان فلسفیوں سے بہتر کام کیا جو دیوتاؤں کے بالکل منکر تھے افلاطون کا مفہوم سمجھنے کے لیے اس کا ''مکالمہ''، ''ای ان'' (Ion) پڑھنا چاہئے۔ جس میں وہ شاعری کو اعلیٰ اور صحیح آسمانی مقام دیتا ہے۔ اس لیے افلاطون خرابی کے خلاف اور اچھائی کا حامی ہونے کی وجہ سے ہمارا مخالف نہیں بلکہ مربی ہے۔ اس لیے میں یہ کہنا مناسب سمجھتا ہوں کہ شاعری کے معترضین، جو افلاطون کو غلط سمجھتے ہیں (اور شیر کی کھال پہن کر گدھے کی سی آواز میں شاعری کے خلاف رینگتے ہیں) ان کو غلط ثابت کرنے کے بجائے بہتر یہ ہے کہ ہم افلاطون کی تعریف کریں کیونکہ وہ شاعری سے وہ صفت وابستہ کرتا ہے جسے وہ ''آسمانی طاقتوں کا الہام'' کہتا ہے جیسا کہ محولہ بالا مکالمات سے ثابت ہے۔۔۔۔۔

بولو

(1636ء-1711ء)

''نکولا بولو دا پروا'' 1236ء میں پیرس میں پیدا ہوا۔ ابتدائی تعلیم حاصل کرنے کے بعد وکالت کی تعلیم کے لیے یونیورسٹی میں داخل ہوا لیکن جلد ہی اسے چھوڑ کر کلیسا سے وابستہ ہو گیا۔ لیکن یہاں بھی اس کا دل نہ لگا اور کچھ ہی عرصے بعد کلیسا کو بھی خیر باد کہا اور ادب کی طرف رجوع ہو گیا۔ 1260ء میں طنزیات و مضحکات کا پہلا مجموعہ شائع ہوا اور اس کے بعد کئی اور مجموعے شائع ہوئے۔ ان نظموں سے بولو کی شہرت سارے ملک میں پھیل گئی اور بادشاہ وقت نے راسین کے ساتھ بولو کو بھی وقائع نگار کے عہدے پر فائز کر دیا 1664ء میں اس کی نثری تصنیف ''داستان کے ہیروؤں کا مکالمہ'' (Dialogue des Heros de Roman) شائع ہوئی۔ 1669ء سے اس کے ''منظوم مکتوبات'' (Epistles) کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہوا۔ 1674ء میں اس کی مشہور منظوم تصنیف ''فن شاعری'' شائع ہوئی، جس نے نہ صرف اس کے اپنے دور کے شاعروں اور ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ پوری اٹھارویں صدی میں بھی اس کا اثر جاری و ساری رہا۔ بولو کی یہی وہ تصنیف ہے جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔ اسی سال اس نے ''لے لترین'' (Le Lutrin) لکھی جس سے متاثر ہو کر مشہور انگریز شاعر پوپ نے اپنی نظم ''دی ریپ اوف دی لاک'' تصنیف کی۔ 1674ء میں اس نے لونجائنس کی تصنیف ''علویت کے بارے میں'' ترجمہ کی 75 سال کی عمر میں 1711ء میں وفات پائی۔

بولو پیدائشی شاعر تھا اور مزاج کے لحاظ سے کلاسیکی تھا۔ اپنی شاعری میں اس نے ایسا نپا تلا، سجا بنا اور نکھرا ستھرا اسلوب استعمال کیا ہے کہ اس کی چست بندشیں اور

نوکیلے فقرے فوراً زبان پر چڑھ جاتے ہیں۔ اس کے مصرعے بفرتے اور تراکیب آج بھی فرانسیسی ادب کے خزانے کا جزو لاینفک ہیں۔ بولو کی شاعری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ روزمرہ کے تجربات ومشاہدات کو روزمرہ کی زندگی کی عام حماقتوں کو، لفظوں کے ایسے خوبصورت جماؤ کے ساتھ پیش کرتا ہے کہ ذہن انسانی ان کی گرفت سے باہر نہیں نکل سکتا۔ بولو آج بھی فرانس کے بہترین مزاح نگاروں میں شمار ہوتا ہے۔ بولو کی دوسری حیثیت ایک ایسے نقاد کی ہے جس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے دور کے شعراء اور ادیبوں پر پڑا بلکہ پوری اٹھارویں صدی اس کے خیالات کو اپنائے رہی۔ جب بولو نے ''فن شاعری'' لکھی اس وقت بلکہ بہت سے فرانسیسی تنقید میں مختلف النوع عناصر کام کرر ہے تھے۔ سولہویں صدی کے فرانسیسی نقاد اطالوی مصنفوں کے خیالات سے استفادہ کرر ہے تھے اور خیالات کی تلاش میں ارسطو اور ہورلیس سے رجوع کرر ہے تھے۔ تھوماسی لے (Thomas Sibillet) نے ''فن شاعری'' 1578ء میں یہ بات واضح کی کہ فرانسیسی زبان کے اخلاقی ڈرامے بعض پہلوؤں سے یونانی ولاطینی ٹریجیڈی کی طرح ہیں۔ ژاں دی لا تیلی (Jean de la Taille) نے اپنی تصنیف ''ٹریجیڈی کا فن'' 572ء میں ارسطو کی بوطیقا اور ہورلیس کی ''فن شاعری'' پر اپنے اصولوں کی بنیاد رکھی۔ رینے لی بوسو (Rene le Bossu) نے 1280 Trait de Prome Wpique ء میں بتایا کہ قدما کی عظیم الشان تصانیف پر ہمیں اپنے فن کی بنیاد قائم کرنی چاہئے اور وہ اس سلسلے میں ارسطو، ہورلیس، ہومر اور ورجل کی طرف رجوع کرتا ہے۔ راپن (Rapin) نے 1672ء میں اس بات پر زور دیا کہ شاعری کے اصولوں کی بنیاد عقل سلیم اور شعور پر ہونی چاہئے۔ شاعر پیدائشی ہوتا ہے۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو راپن اور بولو کے خیالات ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔ بولو کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ان مختلف النوع عناصر کو ہم آہنگ کر کے اپنی نپی تلی اور خوبصورت زبان میں اعلیٰ طرز کے ساتھ پیش کر

دیا۔ خیالات کے جو موتی اس کے چاروں طرف بکھرے ہوئے تھے ان کو ایک لڑی میں پرو کر خوبصورت ہار بنا دیا اور اس طرح اس کی منظوم تصنیف ''فن شاعری'' راہنما اصولوں کی بائبل بن گئی۔

بولو کی یہ تصنیف ارسطو، ہوریس اور ویڈا کی روایت میں لکھی گئی ہے۔ بولو کا کمال یہ ہے کہ اس نے قدیم تصورات کو اپنے دور کے مزاج کے مطابق ڈھال لیا اور انہیں شعور کے ساتھ ایک ایسے قانون کی شکل دے دی جسے کلاسیکل دور نے، اپنے مثالی تصورات کے واضح و موزوں اظہار کے طور پر تسلیم کر لیا۔ بولو نے اس بات پر زور دیا کہ فن کو نیچر کے مطابق اپنے نقش و نگار بنانے چاہئیں اور شاعر کو چاہئے کہ نیچر کے اظہار کے لیے عقل و شعور کو پیش نظر رکھے نیچر کے وہی معنی ہیں جو ارسطو نے اسے دیئے ہیں۔ ''سچائی'' ہر چیز کا آخری معیار ہے۔ حسن بھی بغیر ''سچائی'' کے کوئی معنی نہیں رکھتا۔

اس لیے حسین شاعری کی بنیاد بھی نیچر پر رکھی جانی چاہئے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ آخر ''نیچر'' کی ''نقل'' کیسے کی جائے اور یہ کیسے معلوم ہو کہ یہ نقل صحیح بھی ہے یا نہیں؟ بولو کے نزدیک یہ نقل اسی وقت صحیح نقل ہو سکتی ہے جب اس کی تخلیق میں کلاسیک کی نقل کی گئی ہو۔ اس طرح بولو کے ہاں نیچر کی نقل کے معنی قدما کی نقل کے ہو جاتے ہیں۔ قدما عظیم ہیں لیکن اس لیے عظیم نہیں ہیں کہ وہ پرانے ہیں بلکہ اس لیے عظیم ہیں کہ وہ سچے ہیں۔ انہیں معلوم تھا کہ نیچر کی نقل کیسے کی جاتی ہے اور قدما کی نقل اسی لیے ضروری ہے کہ انہوں نے جامعیت کے ساتھ نیچر کی نقل کی ہے۔ بولو نے کلاسیکل ادب کے سامنے عقل اور نیچر کے اصول پیش کیے۔ توازن قدما کے لیے سب سے اہم چیز تھی۔ بولو نے اس بات پر بہت زور دیا ہے۔

بولو کے زیر اثر انگلستان میں بھی کلاسیکیت رائج ہوئی۔ ڈرائیڈن اور پوپ دونوں بولو سے متاثر تھے۔ ڈرائیڈن نے ''فن شاعری'' کا فرانسیسی زبان سے انگریزی میں

منظوم ترجمہ کیا۔ اسی ترجمے سے یہ اردو ترجمہ کیا گیا ہے۔ بولو نے فن شاعری میں جن باتوں پر زور دیا ہے، ان میں سے چند یہ ہیں:

1 جیسے قدرت نے ہر شخص کو مختلف صلاحیتیں اور جوہر عطا کیے ہیں اسی طرح شاعر کے لیے بھی پیدائشی ہونا ضروری ہے۔ بہتر ہے کہ ایک آدمی خراب شاعر بننے کے بجائے راج معمار بن جائے، اس لیے کہ یہ بھی ایک مفید کام ہے۔

2 شاعری میں شعور اور عقل کا ہونا ضروری ہے۔ عقل شاعری کو الہامی بنا دیتی ہے۔ جو کچھ لکھو اس میں عقل سے حسن قوت اور روشنی حاصل کرو۔

3 ہر جگہ اعلیٰ خیالات کو پیش کرو دور از قیاس اور بے معنی موضوعات سے بچو۔ بے جا تفصیل شاعری میں بے اثر سطحیت پیدا کرتی ہے۔ جو کچھ بے ضرورت ہو اسے احتیاط سے رد کر دو۔ تمہارے ہر نئے موضوع سے ایک نئی بات سامنے آئے۔ سارا مواد مناسب طریقے سے اس طور پر گوندھا گیا ہو جس سے ذہن متاثر ہو۔

4 اپنے فقرے اور مکالموں میں تنوع پیدا کرو، منجمد اسلوب سے جماہیاں آنے لگتی ہیں۔

5 جو کچھ تم لکھو مبتذل نہ ہو۔ بازاری موضوع بھی مناسب طرز میں ادا ہو سکتا ہے۔ زیر آسمان کوئی بھی بے ہنگم اور بدوضع چیز ایسی نہیں ہے جو فن کے قبضہ قدرت میں آ کر آنکھوں کو بھلی نہ معلوم ہونے لگے۔ پر شور لفاظی اور دکھاوے سے احتراز کرو۔ موزوں اور سادہ الفاظ استعمال کرو۔

6 فطری انداز اور سادگی اختیار کرو۔ طبیعت پر جبر کیے بغیر سنجیدہ رہو۔ بغیر بناؤ سنگھار کے حسین ہو جاؤ، وزن اور بحر پر دھیان دو۔ آسان مصرعوں کا انتخاب کرو۔ کرخت آوازوں کے شور سے بچو۔

7 لکھنے سے پہلے سیکھو، سوچنے اور غور کرنے پر وقت لگاؤ۔ تمہارا خیال جتنا صاف یا مبہم ہو گا تمہارا طرز اظہار اسی اعتبار سے کامل یا بے امیلا ہو گا۔

8 تم جو کچھ لکھو اس میں زبان کا خاص خیال رکھو اور اپنی بلند ترین پرواز میں بھی اس سے نہ ہٹو۔ اگر تمہاری زبان صحیح نہیں ہے تو بہترین مصرعے اور صحیح ترین معنی بھی ناگوار گزرتے ہیں۔

9 جلد بازی مت دکھاؤ۔ زود نویسی پر فخر مت کرو۔ اطمینان کے ساتھ تیزی برتو۔ محنت سے مت ڈرو، جو کچھ کہو اسے سو بار سوچ لو، صاف کرو، پھر صاف کرو، اضافہ بھی کبھی مگر زیادہ تر کانٹ چھانٹ کرو۔ ہر چیز مناسب جگہ پر رکھی ہو۔ اور مختلف حصے ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہوں۔ یہاں تک کہ فن کے کرشمے سے تمام حصے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن جائیں۔ جو کچھ کہو اپنے موضوع سے قریب رہو۔ کسی چست فقرے کی وجہ سے بھٹک مت جاؤ۔ خود اپنے لیے سخت گیر نقاد بن جاؤ۔

10 ایسے ہمدرد دوست پیدا کرو جو تمہیں متنبہ کریں۔ تمہاری تصانیف پر توجہ سے غور کریں اور تمہاری غلطیوں پر ظالم دشمن کی طرح ٹوکیں۔ لوگ اعتراض کریں تو صبر و توجہ سے غور کرو۔ بہتر بات کو مان لینا کوئی شرم کی بات نہیں ہے زعم و غرور سے بچو۔ دوست اور خوشامدی میں تمیز کرو۔ خوشامدی تمہاری تعریف کرتا ہے مگر جو کچھ کہتا ہے اس سے اس کا وہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا۔ غلط تعریف کو شبہ کی نظر سے دیکھو۔ ہمارے اس دور میں جب لکھنے والے بہت ہیں ہر ایک کو کوئی نہ کوئی احمق تعریف کرنے والا ضرور مل جاتا ہے۔

11 ایسا مت لکھو جو آسانی سے سمجھ میں نہ آئے۔ مغلق الفاظ اور مصنوعی زور بیان ایک مدرس کا سا معلوم ہوتا ہے جو لڑکوں کو بہکاتا ہے۔

12 ایک جامع نظم ایک بے ڈھنگے دماغ کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ وہ احتیاط، وقت، ہنر مندی اور دکھ اٹھا کر لکھی جاتی ہے۔ وہ کسی ناتجربہ کار ذہن کی حرارت طبع کا نتیجہ نہیں ہوتی۔ شاعری ایک ظالم فن ہے۔ یہ اچھے اور خراب کے درمیان سمجھوتہ نہیں کرتا۔ دوسرے علوم میں ایک شخص دوسرے درجے پر رہ کر بھی قابل عزت ہو سکتا ہے لیکن

شاعری میں نہیں۔

13 لافانی شہرت کے لیے لکھو اور دولت کو شاعری کا مقصد مت بناؤ۔ اگر مال و دولت تمہارے دل کا صنم ہے تو پھر اس غیر مفید کام سے دور بھاگو۔ کیا ایک مصنف محض شہرت پر زندہ نہیں رہ سکتا اور بڑے کام کے ساتھ زندگی بسر نہیں کر سکتا؟

بولو نے اسی مضمون میں مختلف اصناف شاعری مثلاً دیہی شاعری، مرثیہ، غنائی شاعری، ہجو، ٹریجیڈی، ایپک وغیرہ پر اظہار خیال کیا ہے اور ان اصناف کے مزاج و اصول پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ بولو کے ان خیالات کو دیکھئے اور جو کچھ آپ اب تک پڑھ آئے ہیں ان سے مقابلہ کیجئے تو آپ دیکھیں گے کہ بولو کی باتوں میں نہ صرف قدما کے اصولوں کا گہرا شعور ہے بلکہ ان کی آواز کی گونج بھی اس کی فکر میں صاف سنائی دے رہی ہے۔

بولو

فن شاعری

(1674ء)

پہلا کینٹو

جلد باز مصنف! شاعری کے مقدس فن میں دخل دینا ایک خود پسندانہ جرم ہے۔ اگر تیری ولادت کے وقت ستاروں نے تجھ پر شاعرانہ اثر نہیں ڈالا تو تو اپنی صلاحیت کے تنگ دائرے میں محدود رہے گا۔ دیوتا فوبس تیری ایک نہ سنے گا اور پگاسس بھی ناراض رہے گا۔

لہٰذا تم جو دلفریب شاعری کے خطرناک راستے پر چلنے کی خواہش میں جل رہے ہو، فضول اشعار لکھنے میں اپنا وقت ضائع مت کرو یا اپنی خواہش شعر گوئی کو جینیس نہ سمجھو۔ کانٹے میں پڑے ہوئے چارے کی ترغیب سے ڈرو اور اپنی صلاحیت اور قوت کو خوب سمجھو۔

قدرت ہر قسم کی ذہانت سے معمور ہے اور ہر مصنف کے لیے ایک راستہ مقرر کر سکتی ہے۔ ایک مصنف نظم میں آتش عشق رقم کر سکتا ہے۔ دوسرا مصنف طنز کے تیر برسا سکتا ہے۔ ملہارب کسی ہیرو کے عظیم کارناموں کا نغمہ سرا ہے۔ راکان روزالنڈ کا قصہ دیہاتی طرز میں گائے، لیکن وہ مصنف جو اپنے آپ کو بہت کچھ سمجھتے ہیں اپنی جینیس گنوا بیٹھتے ہیں اور اپنے مضمون کو غلط کر دیتے ہیں۔ اس طرح ماضی میں فارے نے بے کار

قلم اٹھایا اور اپنی ادنیٰ ذہانت سے مقدس سچائی کی ریڑھ لگائی۔ بدتمیزی اور بغیر کسی اثر کے اسرائیلیوں کے فتح مندانہ فرار کا نقشہ کھینچا اور ریتلے میدان میں موسیٰ کا تعاقب کرتے ہوئے فرعون کے ساتھ بحر عرب میں غرق ہو گیا۔

خواہ تم دلچسپ باتوں پر لکھو یا عظیم باتوں پر تمہارے اشعار میں عقل و شعور کا ہونا ضروری ہے۔ عقل اور شاعری ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں۔ شاعری کو عقل کے قوانین کے مطابق ہونا چاہئے اور جب اسے فتح کرنے کے لیے تم اپنا زور لگاؤ گے تو عقل کی فتح لازمی ہے۔ شاعری عقل کا جواضرور قبول کرے گی، جو اسے مجروح کرنے کے بجائے الہامی بنا دے گا۔ لیکن اگر اس سے لاپرواہی برتی جائے گی تو وہ آسانی سے بھٹک کر عقل کی، جس کا اسے تابع رہنا چاہئے، مالک بن جائے گی۔ اس لیے عقل سے محبت کرو اور جو کچھ تم لکھو اس میں عقل سے حسن، قوت اور روشنی حاصل کرو۔ زیادہ تر مصنفین ایک اضطراری عالم میں رواں دواں رہتے ہیں۔ دوراز قیاس اور بے معنی موضوعات پر طبع آزمائی کرتے ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں اگر وہ اپنی شاعری میں سادہ اور فطری خیالات پیش کرتے تو وہ غلطی کرتے۔ اس انتہا پسندی سے بھاگو اور اطالویوں کو جھوٹی چمکدار شاعری میں سر کھپانے دو۔ سب کو عقل و شعور کی بات پر نظر رکھنی چاہئے مگر زیادہ تر لوگ دشوار گزار دروں اور پھسلواں راستوں پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے میں اگر تم ذرا دائیں یا بائیں نکل جاؤ گے تو ڈوب جاؤ گے۔ عقل کے ساتھ چلنے کا بس ایک ہی راستہ ہے۔ کبھی کبھی ایک مصنف، اپنے خیال کے شوق میں متصد کے پیچھے ایسا پڑتا ہے کہ وہ بہت دور نکل جاتا ہے اگر وہ ایک گھر کا حال بیان کرتا ہے تو پہلے اس کا سامنا دکھاتا ہے اور پھر اس کے چاروں طرف بار بار آپ کو چکر لگواتا ہے، یہ درختوں کی قطار کا منظر ہے۔ وہاں پر دروازے کھلتے ہیں۔ جھروکوں میں سونے کے کٹہرے لگے ہوئے ہیں۔ پھر ہال میں گول اور بیضوی حصوں کو شمار کرتا ہے۔ دیواروں پر بنی ہوئی بیلوں اور گولائیوں کو دکھاتا ہے۔ اس کے اس بیزار کن

تزک و احتشام سے میں اکتا کر بھاگتا ہوں اور بیس صفحے الٹ دیتا ہوں۔ جو کچھ بے ضرورت ہو اسے احتیاط سے رد کردو۔ جو دماغ ایک دفعہ مطمئن ہو جاتا ہے وہ جلدی سے اکتا جاتا ہے۔ وہ شخص نہیں لکھ سکتا جو کانٹا چھانٹنا نہیں جانتا۔ ایک غلطی کو صحیح کرنے میں اور بہت سی غلطیاں کرتا ہے۔ ایک نظم کمزور ہوتی ہے تم اسے ضرورت سے زیادہ مضبوط بنا دیتے ہو اور طویل ہو جانے کے خوف سے مبہم ہو جاتے ہو۔ کچھ میں رنگین بیانی نہیں ہوتی بلکہ وہ بے مزہ اور خشک ہوتے ہیں کچھ پستی سے بچنے میں بہت بلند ہو جاتے ہیں کیا تم میں سے ہر ایک تعریف کا مستحق ہو گا؟ لکھنے میں اپنے فقروں اور مکالموں میں تنوع پیدا کرو۔ ایک منجمد اسلوب سے جو نہ اترتا ہے نہ بہتا ہے، دلچسپی پیدا ہونے کے بجائے جماہیاں اور نیند آنے لگتی ہے۔ ان خشک و بے جان مصنفوں کی کوئی بھی عزت نہیں کرتا جو ایک سے گراں بار نغمے سے ہمیں بیزار کر دیتے ہیں۔ اچھا مصنف وہ ہے جو اپنی شاعری میں آرام سے کشتی کھیتا ہے۔ سنجیدگی سے مزاح کی طرف اور دلکشی سے سنجیدگی کی طرف اس کی تصنیف کی، جہاں بھی ہوگی، تعریف ہو گی۔ خریدار اس کے چاروں طرف جمع ہو جائیں گے۔ جو کچھ تم لکھو مبتذل اور سوقیانہ نہ ہو۔ بازاری موضوع بھی مناسب طرز میں ادا ہو سکتا ہے۔

بھانڈ کی بے روح ظرافت بے حجابی سے پیش کی جاتی ہے اور عقل رکھنے کے باوجود اپنے نئے پن کی وجہ سے پسند بھی کی جاتی ہے۔ چند ادبی باتوں کے علاوہ سب فرسودہ ہو جاتی ہیں اور دیوتاؤں کا دیس گندی گلیوں کی زبان بولنے لگتا ہے۔ شاعری مجذوب کی بڑ اور بے ڈھب ہو جاتی ہے اور شاعری کا دیوتا معمولی گویا بن کر رہ جاتا ہے۔ یہ طاعون جو پہلے ہمارے قصبوں میں شروع ہوا جلدی ہی شہروں اور ریاستوں میں پھیل گیا۔ بے لطف و بے اثر لکھنے والوں کے مداح بھی پیدا ہو گئے اور ڈوفے کی تصانیف مشہور ہو گئیں لیکن آخر کار اس ادبی تحریر کو قصبوں نے رد کر دیا اور اس حماقت سے جس کی کبھی انہوں نے تعریف کی تھی نفرت کرنے لگے فطری انداز و سادگی اور بے لطفی میں فرق کرنے لگے اور گاؤں والوں

کو اسکاروں کی تعریف کے لیے چھوڑ دیا۔ ایسے پست طرز سے اپنی شاعری کو ذلیل مت کرو بلکہ میرو سے انداز مزاح سیکھو۔ طنز کو بیلاڈ کی صنف میں لکھو مگر پر شور لفاظی سے احتراز کرو خواہ تم میدان فارسیلیا کا بیان ہی کیوں نہ لکھ رہے ہو۔ ''کشتوں کے لاکھوں روتے ہوئے پہاڑ'' نہ اٹھاؤ۔ نہ دوبرتا کی طرح طوفانوں کو روکو اور گنجے سر پر اون کی ٹوپی مت پہناؤ۔ مناسب طرز کا انتخاب کرو۔ طبیعت پر جبر کیے بغیر سنجیدہ رہو۔ بغیر غرور کے عظیم بنو، بغیر بناؤ سنگھار کے حسین ہو جاؤ وہ لکھو جسے پڑھنے والا دیکھ کر خوش ہو جائے۔ وزن و بحر پر دھیان دو۔ آسان مصرعوں کا انتخاب کرو۔ کرخت آوازوں کے شور سے گریز کرو۔ وہ کامل نظم اور محنت و کاوش سے حاصل کی ہوئی بات بھی ہمیں ناگوار گزرتی ہے جو ہمارے کانوں کو بری لگے۔ ہماری قدیم شاعری، جو اپنے زمانے کے مطابق بے تصنع تھی، غیر مہذب، بحر سے خارج اور مقفیٰ تھی۔ جو اوزان و بحور بعد میں ایجاد ہوئے ان سے یہ دہقانی مصنف نا واقف تھے۔ وہ دلوں تھا جس نے اس دور تاریکی میں مناسب اصولوں سے بے جا شاعرانہ زور طبع کو روکا۔ اس کے بعد میرو نے دیہاتی شاعری میں بلند مرتبہ پایا اور عمدہ لکھنے کے معز فن کو ایجاد کیا۔ شاعری میں ''بند'' (Stanzaz) کی فن سے سب کچھ بدل دیا۔ ہر چیز کو نظروں سے گرا دیا اور اپنا ایک الگ راستہ نکالا۔ اسی طبع مغرور نے سب کو نیچا دکھایا اور فاتحانہ انداز میں خود کو سب سے بلند سمجھا۔ یہاں تک کہ اس دور کے تیز نگاہ نقادوں نے اس کی شاعری کا مذاق اڑایا۔ وہ جو داد چاہتا تھا اسے نہیں دی اور اس کی امیدوں پر پانی پھیر دیا۔ یہ بد دماغ مصنف جب بلندیوں سے گرا تو آنے والے مصنفین نے بہت کم آزادی برتی۔ آخر میں ملہارب آیا۔ لیکن وہ پہلا شخص تھا جس کے فن نے نظم کو صحیح قوت اور صحیح بحور دیں۔ وہ فن جس سے ایک موزوں لفظ کی قوت کا اظہار ہوتا تھا اور اس طرح اس نے شاعری کو ایک نئی راہ پر لگا دیا۔ اس کی اعلیٰ ذہانت وطباعی نے ہماری زبان کو مانجھا اور آسان الفاظ کو دلکش مصرعوں سے گھلا ملا دیا۔ اس کے اشعار اچھے اصول پر پورے اترے اور اس نے بے سرے پن میں آہنگ پیدا کر دیا۔ سب نے اس کے اصولوں کو تسلیم کیا جو

ایک عرصے تک برتے گئے اور جواب جدید مصنفین کی بھی راہنمائی کرتے ہیں۔ بلاخوف و خطر اس کے بتائے ہوئے راستے پر چلو اور اسی کی طرح اپنے طرز میں صفائی پیدا کرو۔ اگر تم اپنی نظم میں کھینچا تانی کرتے ہو تو معنی چھپ جاتے ہیں۔ میرے صبر کا پیمانہ چھلک جاتا ہے اور میرے تصورات بھٹک جاتے ہیں۔ اور تمہاری تقریر سے میرا دل بھر جاتا ہے کیونکہ تکلیف دہ مصنف مجھے ہرگز پسند نہیں ہیں۔ ایک قسم کے مصنف وہ ہیں جو آواز سے خوش ہوتے ہیں جن کا سر بادلوں میں ہوتا ہے۔ جن کو عقل کی روشنی بھی منتشر نہیں کرسکتی۔ لہٰذا لکھنے سے پہلے سیکھو، تمہارا خیال جتنا صاف یا مبہم ہوگا تمہارا طرز اظہار بھی اسی کے لحاظ سے کامل یا میلا ہوگا۔ جو بات روانی سے ہمارے ذہن میں آتی ہے ہم اسے روانی سے ادا کرسکتے ہیں خیال کے ساتھ الفاظ بھی آسانی کے ساتھ بہنے لگتے ہیں۔

تم جو کچھ لکھو اس میں زبان کا خاص خیال رکھو اور اپنی بلند ترین پرواز میں بھی اس سے نہ ہٹو۔ اگر تمہاری زبان صحیح نہیں ہے تو بہترین مصرعے اور صحیح ترین معنی بھی ناگوار گزرتے ہیں۔ بھونڈا فقرہ کوئی پڑھنے والا بھی پسند نہیں کرتا اور نہ لفاظی، شور اور دکھاوے کو پسند کرتا ہے۔ مختصراً تم زبان کی صفائی کے بغیر جو کچھ لکھو گے اس سے نہ فائدہ پہنچے گا اور نہ لطف آئے گا۔ سوچنے اور غور کرنے پر وقت لگاؤ۔ جلد بازی مت دکھاؤ اور زود نویسی پر فخر نہ کرو۔ جلد لکھی ہوئی نظم، جو جوش کے عالم میں لکھی جاتی ہے، اس سے طبع کی روانی نہیں بلکہ فیصلے کی کمی کا اظہار ہوتا ہے۔ ہم ایک دریا کو پھولوں سے بھرے ہوئے مرغزار میں نرم روی سے بہتے دیکھ کر خوش ہوتے ہیں اور ساحل دریا سے اچھلتے، شور مچاتے تیز دھاروں کی آواز سے خوش نہیں ہوتے۔ اطمینان کے ساتھ تیزی برتو۔ محنت سے مت ڈرو، جو کچھ کہو اسے سو بار سوچ لو۔ صاف کرو، پھر صاف کرو، ہر رنگ کو اچھی طرح لگاؤ۔ اضافہ کبھی کبھی کرو مگر زیادہ تر کاٹ چھانٹ کرو۔ یہ کافی نہیں ہے کہ غلطیوں کے انبار میں کہیں کہیں طبع کی چنگاریاں بھی دکھائی دیں۔ ہر چیز مناسب جگہ پر رکھی ہوئی ہو اور مختلف حصے ایک دوسرے سے مطابقت رکھتے ہوں۔

یہاں تک کہ فن کے کرشمے سے تمام حصے مل کر ایک وحدت، ایک اکائی بن جائیں۔ جو کچھ کہو اس میں اپنے موضوع سے قریب رہو۔ کسی چست فقرے کی وجہ سے بھٹک مت جاؤ۔ اپنی تصنیف پر اعتراض عامہ سے ڈرو اور خود اپنے لیے ایک سخت گیر نقاد بن جاؤ۔ انوکھی طباعی اپنی حماقتوں کو پسند کرتی ہے لیکن تم ایسے ہمدرد دوست پیدا کرو جو تمہیں متنبہ کریں۔ جو تمہاری تصانیف پر توجہ سے غور کریں اور تمہاری غلطیوں پر ظالم دشمن کی طرح ٹوکیں۔ مصنف کے زعم اور غرور سے دور رہو۔ دوست اور خوشامدی میں تمیز کرو۔ خوشامدی تمہاری تعریف کرتا ہے مگر جو کچھ وہ کہتا ہے اس سے اس کا وہ مطلب ہرگز نہیں ہوتا۔ صحیح مشورے کو مانو مگر غلط تعریف کو شبہ کی نظر سے دیکھو۔ خوشامدی ہر چیز کی تعریف کرے گا۔ ہر مصرع، ہر جملہ اس کی روح میں گویا آگ لگا دیتا ہے وہ کہنے لگتا ہے یہ سب کچھ الہام ہے ایک لفظ بھی نامناسب نہیں ہے وہ خوشی سے اچھل پڑتا ہے اور غم سے رونے لگتا ہے وہ زبردست تعریف سے تمہیں مغلوب کر دیتا ہے سچائی ان جذباتی راستوں پر نہیں چلتی۔ ایک سچا دوست تمہاری شہرت کا طالب ہے اور تمہارا لاپرواہیوں اور غلطیوں پر ٹوکتا ہے۔ وہ بے توجہی سے کہے ہوئے مصرع پر تمہیں معاف نہیں کرتا بلکہ وہ اسے اصول و تنظیم کے رشتے میں پرونا چاہتا ہے۔

تیز و شدید آوازوالے الفاظ سے احتراز کرو۔ یہاں معنی غالب ہو جاتے ہیں اور تمہارا طرز اظہار مبہم ہو جاتا ہے تمہاری قوت خیال تھک جاتی ہے اور تمہارے مکالمے بے وقعت ہو جاتے ہیں۔ ناموزوں الفاظ کے بجائے موزوں اور سادہ الفاظ استعمال کرو۔ ایک سچا دوست آزادی سے اپنی رائے دے گا مگر مصنفین دوستانہ مشورے سے ناراض ہو جاتے ہیں۔۔۔۔ ہمارے اس دور میں جبکہ لکھنے والے بہت ہیں ہر ایک کو نہ کوئی احمق تعریف کرنے والا ضرور مل جاتا ہے۔ گھٹیا سے گھٹیا تصنیف کی تعریف کرنے والا کوئی نہ کوئی گدھا دربار میں بھی ضرور مل جاتا ہے۔

دوسرا ایکیٹو

دیہی شاعری

جیسے کوئی الھڑ حسینہ، جس کا سر نہ تو چمکتے ہوئے ہیروں سے اور نہ سونے موتی یا قیمتی خوشبوؤں سے آراستہ ہو، جب اپنے بستر سے اٹھتی ہے تو وہ قریب کے کھیتوں سے اپنے گہنے جمع کرتی ہے۔ اسی طرح دیہاتی شاعری کو بھی لباس میں دلکش مگر سادہ ہونا چاہئے۔ اس کے سادہ انداز میں شدت نہیں ہوتی۔ پرشکوہ شاعری کی تیزی وتندی بھی اس میں نہیں ہوتی۔ دیہاتی شاعری میں حسن فطرت متاثر کرتا ہے اور کانوں کو تیز آوازوں سے خوفزدہ نہیں کرتا۔ لیکن اس طرز سے شاعر جلد ہی تھک جاتا ہے اور غصہ میں اپنا دیہاتی ساز پھینک دیتا ہے اور جب اس پر منتشر خیالات کا غلبہ ہوتا ہے تو وہ دیہاتی راگ میں شادیانے بجانے لگتا ہے۔ جنگل کا دیوتا (پان) خوفزدہ ہو کر قریب کے جنگلوں میں بھاگ جاتا ہے اور خوفزدہ جل پریاں دریا میں غوطہ مارنے لگتی ہیں اس سے بھی مختلف، ایک اور پست اسلوب میں، گدڑیے گھٹیا اور مبتذل زبان میں شاعری کرتے ہیں۔ ان کی سپاٹ، بے اثر اور بے راگ شاعری، زمین کو چومتی اور زمین پر رینگتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ یوں محسوس ہوتا ہے کہ رونسا اپنا دیہاتی راگ گڈریوں کو سنا رہا ہے اور یہ راگ، لباس و آواز کا خیال نہ رکھنے کی وجہ سے بدل گیا ہے اور اس نے اس گڑبڑ میں اسٹریفون اور نیلس کو ٹوم اور بیس بنا کر پیش کر دیا ہے۔ ان دو حدوں کے درمیان توازن رکھنا مشکل کام ہے۔ ہدایات و رہنمائی کے لیے ورجل اور تھیوکریٹس کو پڑھو۔ ان کی الہامی تصانیف ایک مثالی نمونے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کی تعریف کرو اور پیروی کرو۔ تم صرف انہی سے سیکھ سکتے ہو اور تم بغیر ذلت و شرمندگی کے باغوں، کھیتوں، پھولوں اور پھلوں کے نغمے گا سکتے ہو۔ ایسے نغمے جو گڈریوں کو متاثر

کریں اوران کی بانسری سے لے نکلنے لگے اور محبت کے یہ نغمے ان خوشگوار لمحوں کو بیان کریں کہ دیفی کا ننھا پودا پورا درخت اور نرگس کا غنچہ پھول کیسے بنا۔ان کی تصانیف کی یہی پرواز اوران کا یہی حسن ہے۔وہ بلندیوں میں پرواز کرتی ہیں مگر نگاہوں سے اوجھل نہیں ہوتیں۔

مرثیہ

مرثیہ میں غمزدہ طرز پسند کیا جاتا ہے۔جہاں بالوں کو کھولے، جنازے پر رونے کا سماں دکھایا جاتا ہے۔اس میں عاشق کی تکلیفوں اور خوشیوں کو بیان کیا جاتا ہے۔اس میں محبوبہ کی تعریف کی جاتی ہے۔اسے ڈرایا اور بلایا جاتا ہے۔لیکن اگر تم ان احساسات کی ترجمانی کرنا چاہتے ہوتو شاعری کے ساتھ ساتھ محبت سے واقف ہونا بھی ضروری ہے۔میں ان نیم گرم مصنفین کو ناپسند کرتا ہوں جو اپنے اندر کی جھوٹی آگ سے، ٹھنڈے طرز میں، گرم جذبات کا اظہار کرنا چاہتے ہیں۔ان کی جھوٹی آہیں اور غصہ محبت کا ایک جھوٹا احساس پیدا کرتا ہے۔ان کا بناوٹی الہام سپاٹ اور بے اثر ہوتا ہے۔وہ ہمیشہ ٹھنڈی سانسیں بھرتے ہیں۔اپنی زنجیر چومتے اور قید سے محبت کا جھوٹا اظہار کرتے نظر آتے ہیں۔وہ اپنی تکلیف کو کرم کہتے ہیں اور عقل و معنی کو ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں۔یہ کوئی زیادہ پرانی بات نہیں ہے کہ اسی بناوٹی طریقے سے ٹیبولس نے غم محبت کا اظہار کیا اور راووڈ نے محبت کے فن کا درس دیا۔مرثیے میں دل تقریر کرتا ہے۔

غزلیہ نظم (ODE)

’’اوڈ‘‘ زیادہ پرجوش اور موثر ہوتی ہے اپنی حوصلہ مند پرواز میں آسمان پر اڑ جاتی

ہے اور دیوتاؤں کے درمیان رہنا پسند کرتی ہے اس میں پیسیا کے پہلوانوں کی قوت کا بیان بھی ہوتا ہے اور فاتحین کے شاندار قصوں کا بھی کبھی وہ محنت کرنے والی شہد کی مکھی کی طرح اڑتی ہے اور پھولوں سے قدرتی رس حاصل کرتی ہے۔ کبھی دیہاتیوں کے ناچ، ان کی دعوتوں اور خوشی کی تقریبوں کا بیان کرتی ہے۔ وہ فیلس کا بوسہ لینے کا دعویٰ کرتی ہے جو نازو ادا سے انکار کر رہی ہے تاکہ یہ معلوم ہو کہ وہ بوسہ دل سے نہیں دے رہی ہے۔ اس کا فیاضانہ طرز اکثر بگڑ جاتا ہے لیکن بے ترتیبی میں بھی فن باقی رہتا ہے۔ ان شاعروں کی طرح نہیں جن کے ٹھنڈے اشعار جذبات میں میکانکی ہوتے ہیں۔ جو ہیرو کی تعریف بھی ہفتوں اور دنوں کے حساب سے کرتے ہیں اور کوئی بات نہیں چھوڑتے بلکہ سارے شہر کو سخت فنی اصولوں سے گھیر لیتے ہیں۔ اپولو ان شہدوں کو اپنے گھر سے نکال دیتا ہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ اس پر مذاق دیوتا نے ایسے لکھنے والوں کو پریشان کرنے کے لیے انہیں ''سانیٹ'' (Sonnet) کی قید میں بند کر دیا ہیان کی بحروں پر پابندی لگادی ہے اور قافیوں کی آسانی کو ختم کر دیا ہے اور سب سے زیادہ وہ آزادی ختم کر دی ہے جو ایسی تصانیف میں معنی کی کمی سے پیدا ہوتی ہے یہ بھی منع کر دیا کہ اس میں ایک مصرع بھی بھرتی کا نہ ہو اور دوبارہ استعمال شدہ الفاظ بھی حسین معلوم ہوں گے اس طرح پر لکھا ہوا ایک بے نقص ''سانیٹ'' بے اثر شاعری کے دواوین سے بہتر ہے۔ سینکڑوں بیکار کے شاعر یہ سمجھتے ہیں کہ انہیں ''عنقا'' مل گیا ہے حالانکہ صحیح ترین نظمیں بھی نقائص سے بری نہیں ہو سکتیں۔ ان کی شاعری نہ پڑھی جاتی ہے اور نہ قبولیت حاصل کرتی ہے۔ نپی تلی جگہ میں معنی پیدا کرنے کی کوشش میں عقل اور قافیہ کو ملانا مشکل کام ہے۔

ایہام

ایہام (Epigram) زیادہ محنت طلب فن نہیں ہے۔ وہ ایک خوبصورت جملہ

ہوتا ہے جو بیت میں ادا ہوتا ہے۔ یہ صنف دور قدیم میں نہیں تھی۔ اطالویوں نے اسے ایجاد کیا۔ عام لوگ اس کی چمک سے خیرہ ہوئے اور اپنی عام دلچسپیوں میں اسے جگہ دی۔ مگر رفتہ رفتہ یہ اتنی مقبول ہوگئی کہ پر ناسس ایہام کے سیلاب میں بہہ گیا۔ پہلے میڈ ریگل اس سے مغلوب ہوا اور پھر ''سانیٹ'' اس کا شکار ہوگیا۔ اس کے ساتھ سنجیدہ ٹریجیڈی نے بھی اپنی پرواز جاری رکھی۔ غمزدہ مرثیہ نے جنازے کی رسوم میں اس کو استعمال کیا۔ ہر ہیرو نے اسے سٹیج پر استعمال کیا۔ اس کے بغیر کوئی عاشق اپنے عشق کی گرمی نہ دکھا سکا۔ عاشق گڈریے نے زیادہ ہوشیاری سے اس کے ذریعے اپنی بات ثابت کی اور وفا کا خیال نہیں کیا۔ جینس (Janus) کی طرح ہر لفظ کے دو چہرے ہو گئے۔ اور اسے نظم ونثر دونوں میں استعمال کیا جانے لگا۔ وکیل نے افتخار کے ساتھ اپنی تقریر میں اسے استعمال کیا اور واعظ بھی اس کے بغیر وعظ نہ کہہ سکا۔ آخر کار عقل غصے میں آ گئی اور تمام سنجیدہ معاملات سے اسے خارج کر دیا۔ حکم دے دیا گیا کہ صنف ایہام کے علاوہ کوئی علی الاعلان اسے استعمال نہ کرے۔ یہاں بھی یہ شرط لگا دی گئی کہ فن اور موقع ومحل کے مطابق قافیے سے نہیں بلکہ خیال کی تہہ داری سے یہ اثر پیدا کیا جائے۔ اس طرح ایہام کی یہ گرم بازاری ختم ہوگئی لیکن درباروں میں ایہام گویوں کی آزادی برقرار رہی۔ پھکڑ، مسخرے اور احمق ایک مجمع میں جمع ہو گئے۔ کبھی کبھی ایک ہوشیار شاعر ضرورت کے لحاظ سے معنی کو بگاڑ کر نیا رخ دے سکتا ہے اور لفظ سے کھیل سکتا ہے۔ مگر اس کی زیادتی سے بچو اور یہ نہ سمجھو کہ جب معنی اور مصرع غلط ہوں گے تو تم کسی خشک اور بے مزہ بات سے ایہام پیدا کر سکو گے۔

ہر نظم کا کمال الگ ہے۔ راندو کا فن سادگی میں ہے ''بیلڈ'' حالانکہ قدیم چیز ہے لیکن اس میں اکثر مزاحیہ قافیے کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ میڈ ریگل میں نرم جذبے اور محبت کی طرح نرم خوشیاں بیان کی جاتی ہیں۔ خرابیوں کو نہیں بلکہ خود کو دکھانے کے لیے مسلح نیکی زبان پر کلمہ بجا لاتی ہے۔

ہجو

لوسی لیس وہ شخص تھا جس نے ہمت و جرأت کے ساتھ رومنوں کی برائیوں کے سامنے آئینہ رکھا۔ نیکی کو طعنے سے بچایا۔ صلاحیت کو پیدل چلتے اور بدمعاشوں کو بگھی میں سوار دکھایا۔ ہورلیس نے اس میں ذکاوت شامل کی اور احمقوں اور پاگلوں کا مذاق اڑایا۔ وہ بدمعاش رسوا ہوا جو اس نوکیلی شاعری کی زد میں آیا۔ پرسیوس نے معنی و ذکاوت سے اسے اختصار بخشا۔ جووینالل نے اپنے تند و تیز مبالغے سے اسے وسعت دی۔ حالانکہ دہشت ناک حقائق اس کی تصانیف میں محنت و ریاض کے باعث چمک اٹھتے ہیں پھر بھی جو کچھ اس نے لکھا اس میں ایک طرح کی روحانیت ہے۔ خواہ وہ ساپرئین کی عیاشی کا بیان ہو یا سیجانس کے زوال کی داستان یا کانپتی ہوئی سینیٹ (Senate) کا بیان جو ظالم کے سامنے اپنا فیصلہ سننے آرہی ہے یا پھر وہ رومنوں کی برائیوں اور خراب عادتوں پر روشنی ڈال رہا ہو یا کسی ملکہ کو برے حال میں دکھا رہا ہو۔ وہ جو کچھ لکھتا ہے اس میں لطیف آگ بھری ہوتی ہے۔ لہٰذا ایسے استاد کے تتبع کی خواہش کرو۔ صرف رینیئر ہی وہ شخص ہے جو مستحکم بنیادوں پر کھڑا اپنے پرانے طرز میں نیا حسن پیدا کرتا ہے۔ وہ اور بھی اچھا ہوتا اگر اس کے ہاں قافیوں کی آزادی ہمارے جدید مذاق کو ناگوار نہ گزرتی۔ لاطینی کے مصنف شائستگی کا دامن ہاتھ سے چھوڑ دیتے ہیں اسی لیے جدید مصنف اسے ناپسند کرتے ہیں اور غیر شائستہ تحریروں کو دیکھ کر ناراضی کا اظہار کرتے ہیں۔ مجھے ایسی ہجو پسند ہے جو فحاشی سے بری ہو اور تیز ہو۔ ہم فرانسیسی لوگ، جو بدخوئی سے باز نہیں آتے، چوٹ اور طنز میں غصہ بھی شامل کر دیتے ہیں۔ دلچسپ تفریح وہ ہے جو گنگناتی ہوئی ایک منہ سے دوسرے منہ میں جاتی ہے اور بڑھتی اور پھیلتی جاتی ہے ہم اپنی مکمل آزادی کا اظہار اپنی شاعری میں کرتے ہیں جو آزادی سے حاصل کیا ہوا خوشی کا بچہ ہے مگر اس وقت جب تم خدا کو اپنی بدشاعری کا موضوع

بناتے ہوتو خود پسند ملحد بھی اسے سن کر کانپ اٹھتا ہے۔مگر آزاد لوگوں کا تمسخر ایسے بدقماش مصنفوں کو مناسب سزا دیتا ہے۔ایک گیت میں بھی فن اور معنی ہونے چاہئیں مگر ہم نے دیکھا ہے کہ کبھی کبھی شراب یا اتفاق منجمد دماغوں اور کند ذہن مصنفوں کو بھی قوت بخش دیتے ہیں۔اسی وجہ سے لائنز بھی ایک اچھا بیت لکھ گیا۔اتفاقی کامیابی پر تم خود کو صاحب طبع نہ سمجھ بیٹھو۔کیونکہ ہمارے دور میں اگر کوئی گرم خیال اتفاق سے کسی خود پسند بانکے کے ذہن میں آجاتا ہے تو وہ اس وقت تک کھانا پینا سونا چھوڑ بیٹھتا ہے جب تک وہ اسے لکھ نہ ڈالے اور ایسا کر کے وہ اپنی کھوٹی طبع سے دنیا کو طاعون میں مبتلا کر دیتا ہے اور ایسے میں کوئی تعجب بھی نہیں ہے اگر وہ عالم قہر و غضب میں اپنی ان مکروہ حماقتوں کو اسٹیج کے لیے بھی نہ لکھ ڈالے۔

تیسرا کیتھو

ٹریجیڈی

زیر آسمان کوئی بھی بے ہنگم بد وضع چیز ایسی نہیں ہے جو فن کے قبضہ قدرت میں آ کر آنکھوں کو بھلی نہ معلوم ہونے لگے۔ ایک ہوشیار دستکار اپنی آسانی ہنر مندی سے خراب چیز سے بھی عمدہ نقش بنالیتا ہے۔ اسی لیے ہمیں خوش کرنے کے لیے ٹریجیڈی، اوڈی پس پر آنسو بہاتے ہوئے، ہمارے اندر امید وبیم کو جگا دیتی ہے۔ اپنے باپ کے قاتل اوریٹیس کے عمل سے ہمیں تسکین بہم پہنچاتی ہے۔ المناکیوں سے ہماری خوشیوں میں اضافہ کرتی ہے تم کہ جو اس باوقار فن میں ناموری حاصل کرنا چاہتے ہو آؤ اور اس اعلیٰ شاعری میں انعام حاصل کرنے کی کوشش کرو۔ کیا تم اسٹیج پر شہرت حاصل کرنا چاہتے ہو اور کیا تم چاہتے ہو کہ سارا شہر تمہارے فن پر رائے زنی کرے؟ کیا تم چاہتے ہو کہ تمہاری تصانیف ہمیشہ زندہ رہیں اور آنے والے دور میں بھی لوگ انہیں تلاش کریں؟ تو سنو! تم جو کچھ بھی لکھو اس میں احتیاط اور فن سے کام لے کر جذبات کو ابھارو اور دلچسپ بناؤ۔ اگر محنت سے لکھے ہوئے ایکٹ میں پر لطف غصہ ہمارے اندر امید وبیم کے عمل کو قائم نہیں رکھ سکتا اور نہ اس سے ہمارے دل میں جذبہ ترحم پیدا ہوتا ہے تو تم نے اپنے ڈرامے میں عالمانہ سین ٹھونسنے کی بیکار کوشش کی۔ تمہاری سرد تقریریں سخت مزاج نقاد کو، جو فطرتاً نامہربان ہوتا ہے، کبھی متاثر نہیں کر سکتیں۔ وہ تمہاری مغلق عبادت آرائی سے یا تو واقعی اکتا جاتا ہے یا سو جاتا ہے یا پھر ساری تصنیف ہی کو رد کر دیتا ہے۔ لکھنے کا راز یہ ہے کہ وہ اپنی طرف متوجہ کرنے کے لیے پہلے دماغ کو شدت سے متاثر کرے اور پھر تفریح طبع بہم پہنچائے۔ ڈرامے کے شروع ہوتے ہی پہلے سین سے یہ بات واضح ہو جائے کہ مصنف کا مقصد کیا ہے؟ میں اسٹیج پر

ایسے ایکٹر سے بیزار ہو جاتا ہوں جسے یہ بھی معلوم نہیں ہوتا کہ آیا اسے ہنستا ہے یا غصہ کرنا ہے۔ جو قصے کو کھولنے میں ناکامیاب رہتا ہے اور مجھے تفریح کے بجائے تکلیف پہنچاتا ہے۔ میں چاہتا ہوں کہ وہ تکلیف دہ احمق، اس کے بجائے کہ غلط سلط جڑے ہوئے عجیب وغریب واقعات سے میرے ذہن کو کچوکوں کے سوا کچھ نہ دے، ایک دم سے مجھے یہ بتا دے کہ ڈرامے میں اس کا نام ہیکٹر ہے۔ موضوع کبھی جلدی سے ادا نہیں ہو جاتا۔ قصے اور عمل کا مقام مقرر ہونا چاہئے۔ ایک ہسپانوی شاعر ایک دن کی مدت میں صدیوں کے واقعات کو اچھی طرح پیش کر سکتا ہے۔ وہاں اکثر اسٹیج کے ہیرو کو پیدائش کے وقت سے دکھایا جاتا ہے اور اس کے بڑھاپے پر ڈراما ختم ہوتا ہے۔ لیکن ہم، جو عقل کے اصولوں سے بندھے ہوئے ہیں، چاہتے ہیں کہ نظم فن کے اصولوں کے عین مطابق ہو اور زمان و مکان اور عمل کا اتحاد اسٹیج پر قائم رہے اور اس طرح ہماری محنت کو حسن بنا دے۔ ایسا نہ لکھو جو آسانی سے سمجھ میں نہ آئے۔ کچھ حقائق ایسے ہوتے ہیں جن پر مشکل سے یقین آتا ہے احمقانہ حیرت تفریح طبع کا سامان بہم نہیں پہنچاتی۔ اگر تمہاری تقریر فضول ہے تو میرے دل پر اس کا کچھ اثر نہیں ہوگا۔ بے شک تم ایسی چیزوں کو بیان کرو جو آنکھوں کو ناگوار گزرتی ہوں لیکن جب انہیں اسٹیج پر دکھایا جائے تو وہ اچھی معلوم ہوں۔ ایسی چیزیں بھی، جسے فن آنکھوں سے پوشیدہ رکھتا ہے مگر وہ دل کو متاثر کرتی ہیں۔ دیکھنے والے کا ذہن اس وقت خوشی سے معمور ہو جاتا ہے جب سلیقے سے تعمیر کیا ہوا کوئی موضوع، جسے تم نے ایک عرصے تک ڈرامے میں چھپائے رکھا تھا، ایک دم سے فن کی مدد سے سامنے آئے اور پورے موضوع کو ایک نئی شکل اور ایک نیا رنگ دے دے۔ ابتدا میں ٹریجیڈی فن سے عاری تھی۔ یہ محض ایک گیت کی شکل میں ہوتی تھی جس میں ہر شخص ناچتا اور اپنے حصے کے بول گاتا تھا اور شراب کے دیوتا (باخوس) کی مدح کرتا اور نفیس شراب کی آرزو کرتا تھا۔ ایسے موقع پر شراب اور خوشی ہر شخص کی آنکھوں میں جھلکنے لگتی تھی اور سب سے اچھے گانے والے کو

ایک موٹی بکری انعام میں ملتی تھی۔ تھیس پس پہلا شخص تھا جس نے اسے آئندہ نسلوں کے لیے موزوں بنایا اور مخصوص ایکٹروں اور گیت کے ذریعے لوگوں کو تفریح کا سامان بہم پہنچایا۔ پھر ایس کیلس مختلف لوگوں کو اچھے قسم کے مصنوعی چہروں (Masks) سے آراستہ کر کے اسٹیج پر لایا۔ تھیٹر میں اچھی شاعری اور ہیرو کو عمدہ لباس میں پیش کیا۔ پھر سوفوکلیز نے جو اپنے دور کا بہترین دماغ تھا، اسٹیج کی شان وشوکت میں اضافہ کیا اور ہر حصے میں کورس گیت شامل کیا۔ اس نے بے ڈھنگی شاعری کو فن کے اصولوں کے مطابق مانجھ کر صاف کیا۔ اس نے یونانی زبان میں وہ کمال حاصل کیا جو لاطینی زبان میں کبھی حاصل نہ ہو سکا۔

ہمارے مقدس اجداد اپنے پادری پرستی کے دور میں اسٹیج کو بدعت اور کفر کہتے رہے۔ بیوقوف زائرین کی ایک جماعت ہیرو کی جگہ درویشوں، خدا، حضرت مریم اور خدا رسیدہ لوگوں کو پیش کرتی رہی۔ آخر کار عقل سلیم نے جلوہ دکھایا اور ان کی حماقت کا راز فاش کیا۔ اسٹیج کے مخالفوں کو خاموش کیا اور حقیقی ہیرو اسٹیج پر پیش کیے۔ اس دور میں نقلی چہروں کا رواج ختم ہوا اور کورس کی جگہ موسیقی نے لے لی۔ سچی محبت نے فن کے ساتھ ڈراموں میں جلوہ گر ہو گئی اور شدت سے متاثر کرنے لگی۔ یہ جذبہ کسی مزاحمت سے نہیں رکتا بلکہ سیدھا دل میں گھر کر لیتا ہے۔ لہٰذا اپنے ہیرو کو محبت کی حالت میں ضرور دکھاؤ مگر اسے پست گڈریے کی سطح پر نہ لاؤ۔ نہ تم اکیلس کو تھرسس کی طرح پیش کرو اور نہ سائرس کو آرٹا مین بنا کر پیش کرو۔ تاکہ ہم کشمکش کے ذریعے اس کے جذبات سے واقف ہو سکیں اور خوبیوں کے بجائے ہم کردار کی کمزوریوں کی جلوہ گری ضرور دکھاؤ۔ اکیلس ہومر کے غصے سے پیش نہ کرو مگر عظیم دلوں میں انسانی کمزوریوں کی جلوہ گری ضرور دکھاؤ۔ اکیلس ہومر کے غصے سے ہمکنار ہو جائے اور میں اسے اس حالت میں دیکھنا پسند کرتا ہوں تمہارے ہیرو میں چھوٹی چھوٹی کمزوریاں یہ ثابت کرتی ہیں کہ وہ بھی ایک انسان اور فطرت سے قریب ہے۔ مسلمہ اصولوں کو تم ترک نہیں کر

سکتے۔ اگا مم نن کو مغرور اور حریص کے روپ ہی میں پیش کرو۔ اینیس کو مذہبی رسوم کی ادائیگی میں کٹر دکھاؤ۔ ہر شخص کو اس کے مزاج کے مطابق کردار دو۔ ضروری ہے کہ تم ہر دور اور ہر ملک کے مزاج سے واقف ہو۔ مختلف آب و ہوا سے مختلف رسم و رواج پیدا ہوئے ہیں۔ تم ان لوگوں کی غلطیوں سے بچو جو قدیم ہیرو کو جدید گدھے کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ جو پرانے رومنوں کو فرانسیسوں کی طرح دکھاتے ہیں۔ کیٹو کو زندہ دل اور بروٹس کو عاشق کے روپ میں پیش کرتے ہیں۔ رومانی داستان میں یہ نقائص روا ہیں کیونکہ ان میں دلچسپی کا کافی سامان ہوتا ہے۔ وہاں اصولوں کی سختی بے کار ہوگی۔ مگر ڈرامے میں سین کی حد بندی صحیح اور واضح ہونی چاہئے۔ اگر کوئی ہیرو تمہارے ذہن میں ابھرتا ہے تو ضروری ہے کہ اس کا کردار اس کے عین مطابق ہو۔ جیسا کچھ وہ شروع میں نظر آئے ویسا ہی وہ آخر تک رہے۔ جھوٹی طباعی اپنے کردار کو بھی اپنے مطابق بنانے کی طرف مائل ہوتی ہے۔ گھٹیا شاعر گھٹیا ہیرو پیش کرتے ہیں۔ لاکا پرینڈے نے اپنا ہیرو اپنی شکل پر بنایا اور لڑنے جھگڑنے کا کمال سمجھا۔ عقلمند لوگ تنوع سے اثر قائم کرتے ہیں مختلف جذبات کو مختلف رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ غصہ کو سخت اور درشت الفاظ میں دکھاتے ہیں۔ غم کو نرم لفظوں اور آنسوؤں سے ظاہر کرتے ہیں۔ ہکوبا کو غصے میں چیختا چلاتا مت دکھاؤ۔ مغلق الفاظ اور مصنوعی زور بیان ایک معلم کا سا معلوم ہوتا ہے جو لڑکوں کو بہکاتا ہے۔ غم کے اظہار میں نرم اور دھیما انداز اختیار کرو۔ ہم اسی وقت آنسو بہا سکتے ہیں جب تم خود آنسو بہا رہے ہو۔ وہ تند و تیز الفاظ جو تمام ڈراموں میں نظر آتے ہیں اس دل سے نہیں نکلتے جو غم میں ڈوبا ہوا ہے۔

ہمارے دور میں تھیٹر جوان شاعر کے لیے ایک سخت منزل ہے۔ کوئی مصنف آسانی سے شہرت حاصل نہیں کر سکتا۔ نقاد ہمیشہ نکتہ چینی کرتے رہتے ہیں۔ شہر کا ہر گدھا تمہارے فن پر اعتراض کرے گا۔ یہ حق صرف آٹھ آنے میں حاصل ہو جاتا ہے۔ سب کو خوش و مطمئن کرنے کے لیے تمہیں سینکڑوں طریقے استعمال کرنے

پڑتے ہیں۔کبھی انکساری برتو اور کبھی بلند پروازی دکھاؤ۔ ہر جگہ اعلیٰ خیالات کو پیش کرو۔ آسان لفظوں سے، دلکش انداز سے ٹھوس طریقے اور گہرائی سے کام لو۔ حیرت واستعجاب سے فن میں جان ڈالو۔تمہارا ہر مصرع ایک نئی بات سامنے لائے سارا مواد مناسب طریقے سے گوندھا گیا ہو جس سے ذہن متاثر ہو۔ یہی وہ فن ہے جو ٹرتیجیڈی قائم کرتی ہے۔

ایپک

مگر ایپک شاعری میں زیادہ پروقار اور بلند اسلوب کی ضرورت ہوتی ہے۔ عظیم عمل کے بیان میں ضروری ہے کہ جدت، فن، قصہ سب کچھ ہم آہنگ ہو جائے۔ قصہ حد سے زیادہ پروقار ہو اور سب کچھ گھل مل کر ایک جان، ایک ذہن، ایک چہرہ بن جائے۔ ہر نیکی کسی دیوتا کی سی نیکی معلوم ہو۔ عقل و دانش پلاس جیسی ہو اور حسن ملکہ پافورس کا سا۔ بادلوں میں سے تیز بجلی نہ چمکے بلکہ جوپیر (Jupiter) آسمان سے گرجتا نظر آئے۔ ملاحوں کو اذیت پہنچانے والا طوفان اتنا شدید ہو کہ سمندر کا دیوتا نیچون سمندر کو متلاطم کرتا دکھائی دے۔ صدائے بازگشت محض خالی خولی آواز نہ ہو بلکہ وہ ایک جوان حسینہ کی آواز ہو جو اپنے ڈوبنے والے عاشق کو رو رہی ہو۔ اس طرح شاعر اپنے ختم نہ ہونے والے ذہن کے خزانے میں ہزاروں شکلیں دیکھتا ہے۔ وہ اپنی تصنیف کو چاروں طرف سے سجاتا ہے اور اپنے فیاض ہاتھوں سے کھلتے ہوئے پھول بکھیرتا ہے۔ یہ حیرت انگیز بات نہیں ہے کہ ٹرائے کا جہازی بیڑا لیبیا کے ساحلوں سے آ لگتا ہے۔ بے وفا تقدیر ایسے واقعات روز دکھاتی ہے۔ غصے سے بھری ہوئی جونو بدحال ٹرائے کے باقی ماندہ حصے کو بھی تباہ و برباد کر دیتی ہے۔ اور رایولس غضب ناک دیوی کے ساتھ مل کر ہوا کے قید خانے کے دروازے کھول دیتا ہے۔ یہاں تک کہ غصہ ور نیپچون سمندر کی حالت دیکھ کر طوفان کو ڈانٹتا ہے اور لہروں کو خاموش کر دیتا ہے۔ ان

کے جہاز خطرناک دلدلوں سے نکالتا ہے۔ یہ وہ سرچشمے ہیں جو ہمارے جذبہ امید وبیم کو متاثر کرتے ہیں۔ ان آرائشوں کے کمزور نظم سسک سسک کر دم توڑ دیتی ہے۔ وہ شاعر جو ان باتوں کا خیال نہ کرے گا اپنے فن میں ہمیشہ ناکام ہوگا اور اس کی داستان بے مزہ ہوگی۔ ہمارے گمراہ مصنفین ان آرائشوں کا ترک کرنے کی بیکار کوشش کرتے ہیں۔ وہ یہ چاہتے ہیں کہ ہمارا خدا اور اس کے بھیجے ہوئے پیغمبر اسی عمل پر کاربند ہوں جو شاعروں نے تخلیق کیے ہیں تاکہ وہ بھی ہر مصرع میں بے چارے قارئین کو عذاب دوزخ سے ڈرائیں اور شیطان اور بل (Bel) کی باتیں کریں۔ وہ پر اسرار رموز جن پر عیسائی ایمان رکھتے ہیں ایسے تماشوں میں نہیں دکھائے جاسکتے۔ انجیل میں ہمارے لیے توبہ اور گناہ وسزا کے سوا کچھ نہیں ہے اور ان پر اسرار رموز کے ساتھ جھوٹ کی آمیزش کرنے سے مقدس حقائق بھی جھوٹے نظر آئیں گے۔ آخر ملول ابلیس کی چیخوں میں کیا دلچسپی ہوسکتی ہے جس کے غصہ کی آگ تمہارے خیالی ہیرو پر گر رہی ہے اور وہ خدا سے بھی جھگڑ رہا ہے۔ تم کہو گے کہ یہ کام ٹیسو نے نہایت عمدگی سے انجام دیا ہے۔ میں یہاں اس کے بارے میں کوئی فیصلہ نہیں کرتا۔ حالانکہ ہمارے زمانے میں اس کی تصانیف کو اچھالا گیا ہے مگر پھر بھی اسے دائمی شہرت حاصل نہ ہوسکی۔ اگر ٹانکرڈ اور آرمیڈا کی دلکش صورتیں اس کے غمگین موضوع کی زینت نہ ہوتیں۔ اگر مقدس گوڈ فرے عالم وجد میں شیطان پر محض فتح پالیتا۔ یہ وجہ نہیں ہے کہ عیسائی نظمیں بت پرستی کے قصوں سے بھری ہوں بلکہ ایک عام موضوع میں دیوتاؤں کو چھوڑ دینا اور لوازمات بت پرستی کو نظم کی آرائش کے لیے استعمال نہ کرنا، ٹریٹون کو شہر بدر کرنا جو سمندروں پر فوج کشی کرتا ہے۔ جنگل کے دیوتا پان کی سیٹی لے لینا یا مقدر کو کوسنا کاٹنا۔ چیرون کا اپنی ٹوٹی ہوئی کشتی میں غریب اور امیر کو ایک ساتھ لے جانا، وہ باتیں ہیں جو تمہیں شکوک میں مبتلا کرکے پریشان کرتی ہیں اور اس طرح تم کبھی کمال کو نہیں پہنچ سکتے۔ یہ شکوک ہمیں دانش وانصاف کو پیش کرنے سے بھی روک سکتے ہیں جیسے جینس کی تصویر

بنانا یا پھر ''وقت'' کے دیوتا کو بغیر درانتی، پروں، اور جام کے دکھانا گویا یہ سب بت پرستی ہے۔ ایسا کرنے سے نظم جزئیات سے عاری ہو جاتی ہے۔ بہر حال انہیں ان پاک حماقتوں میں مبتلا رہنے دو لیکن ہمیں اپنی عقل کی مدد سے اس قسم کے فضول خوف کو رد کرتے رہنا چاہئے اور سچے خدا کے عقیدے کے زعم میں جھوٹے دیوتا کی تخلیق کرنے کا کام بند نہیں کرنا چاہئے۔ قصے میں ہمیں ہزار دلچسپیاں دکھائی دیتی ہیں اور ہیروؤں کے نرم نرم سے نام شاعر کے تخلیق کیے ہوئے معلوم ہوتے ہیں جیسے ہیکٹر، اسکندر، ہیلین، فیلس، یولی، سس، اگامنن، اکیلز وغیرہ۔ لیکن اس انبوہ میں اگر شاعر شلیپرک بادشاہ کے نام کا انتخاب کرتا تو وہ مورد الزام ٹھہرتا۔ کبھی کبھی موزوں یا ناموزوں نام کا استعمال ہی تمہاری تصنیف کی قسمت طے کر دیتا ہے۔ اگر تم چاہتے ہو کہ تمہارا قاری نہ تھکے تو کسی بڑے ہیرو کا انتخاب کرو۔ ایسا ہیرو جو قابل تعریف ہو۔ ہمت میں یکتا اور نیکی میں لاثانی ہو۔ اس کی کمزوریوں کو بھی دلکش بناؤ۔ اس کے اہم کارناموں کو ہماری توجہ کا مرکز بناؤ اس کے ذہن کو سیزر اور سیپو کا سا بناؤ اور اوڈیپس کی خراب قوم کا سا نہیں۔ ایک عام فاتح کو پیش کرنا ایک ذلیل موضوع ہے ایسا قصہ بیان نہ کرو جس میں بہت زیادہ واقعات ہوں۔ بہت زیادہ تنوع بھی اسے بے لطف کر دیتا ہے۔ اکیلز کے غصے ہی کو اگر ہوشیاری سے بیان کر دیا جائے تو وہ پوری ایلیڈ کو بھرپور بنا سکتا ہے۔ قصے کا بیان زندگی سے معمور، مختصر اور مستعد ہونا چاہئے۔ اپنے بیان میں اعلیٰ فن کا مظاہرہ کرو۔ یہیں تمہاری شاعری کا جوہر کھلے گا۔ معمولی معمولی واقعات کو بیان مت کرو۔۔۔۔ اپنی تصنیف میں مناسب پرواز کا خیال رکھو۔ آغاز سیدھا سادا ہونا چاہئے ہوشیار رہو کہ ہوائی گھوڑے پر بہت جلد سوار نہ ہو جاؤ اور اپنے پڑھنے والے سے گرجتے ہوئے اشعار میں یہ نہ کہو کہ میں کائنات کے فاتح کا قصہ سناتا ہوں اس کے بعد مصنف اور کیا کہہ سکتا ہے؟ پہاڑ کھود کر چوہا ہی نکلے گا۔ ہم اس مصنف سے زیادہ خوش ہوتے ہیں جو لمبے چوڑے وعدے کرنے کے بجائے آسان و سادہ

طرز میں کہتا ہے میں اس نیک شہزادے کے معرکے کے گیت گاتا ہوں جو گریگیا کے ساحل سے اپنی فوجیں لے کر چلا اور پہلے لاوینیا کے ساحل پر لنگر انداز ہوا اس کی شاعری کے ابتدائی مصرعے دنیا میں آگ نہیں لگا دیتے لیکن پھر بھی اپنا کام پورا کرتے ہیں۔وہ جلد مشہور اور رومن قوم کے لیے قابل فخر ہو جائے گا۔وہ اسٹکس اور اکیرون کے دریاؤں کا حال بیان کرے گا اور سیزر کو ایلسیا کے جنگلوں میں گھومتا دکھائے گا۔وہ اپنے قصے کو لاتعداد صنائع سے آراستہ کرے گا اور ہر چیز کو خوبصورت رنگوں میں پیش کرے گا۔وہ تمہیں بیک وقت دلچسپ اور عظیم معلوم ہوگا۔مجھے گھمبیر غمناک شاعری پسند نہیں ہے۔میں ایک بے مزہ مصنف کے مقابلے میں آرلینڈو کا مزاحیہ قصہ زیادہ پسند کروں گا۔کہا جاتا ہے کہ ہومر، جو اپنے فن میں یکتائے روزگار تھا، دل کو لبھانے اور دلچسپی پیدا کرنے کے لیے وینس کا پٹکا چرا لیتا ہے۔اس کی تصانیف عظیم خزانوں کو سامنے لاتی ہیں۔وہ جس چیز کو چھوتا ہے وہ سونے کی ہو جاتی ہے۔ہر چیز اس کے ہاتھ میں آکر ایک نیا حسن اختیار کر لیتی ہے۔وہ اپنے پڑھنے والوں کو ہمیشہ لبھائے رکھتا ہے اور وہ اس سے کبھی نہیں تھکتے۔وہ ہر جگہ دلکش گرمی دکھاتا ہے اور طویل بے محل تقریروں میں نہیں کھو جاتا۔اس کے اشعار بغیر اصول و قاعدہ کے بھی ایک خاص طرز حاصل کر لیتے ہیں اور خود بخود ایک ترتیب میں آجاتے ہیں۔ہر چیز اپنے مقصد کو بغیر کسی دشواری کے حاصل کر لیتی ہے۔ہر لفظ واقعے سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔اس کی مثال سے تم اپنی کوششوں کو تیز کرو۔اس کی تصانیف سے محبت کرنا ایک قسم کی تعریف ہے۔

ایک جامع نظم ایک بے ڈھنگے دماغ کا نتیجہ ہوتی۔وہ احتیاط، وقت، ہنرمندی اور دکھ اٹھا کر لکھی جاتی ہے۔وہ کسی ناتجربہ کار ذہن کی حرارت طبع کا نتیجہ بھی نہیں ہوتی۔لیکن کبھی کبھی بے فن شاعر، جبکہ طبع کی گرمی ان کے ذہن میں پیدا ہوتی ہے، بے جا خود پسندی سے پھول کر یہ گمان کر بیٹھتے ہیں کہ وہ سب کچھ سمجھتے ہیں اور ایک ڈھول اپنے

ہاتھ میں لے کر بجانے لگتے ہیں۔ ان کی ادنیٰ شعری صلاحیت ہر واقعہ کو مبہم کر دیتی ہے۔ وہ پرواز نہیں کرتی بلکہ رک رک کر، اچک اچک کر چلتی ہے۔ یہاں تک کہ ان کے علم کا تھوڑا سا ذخیرہ بھی جلد ختم ہو جاتا ہے۔ اور ان کی نظم غذا نہ ملنے کی وجہ سے مر جاتی ہے۔ لوگ گرم دماغ احمق کو فضول مطعون کرتے ہیں۔ اس پر تو کوئی اعتراض بھی اثر نہیں کر سکتا۔ وہ بدتمیزی سے عزت پر حملہ کرتا ہے اور اپنی خرابیوں کو دوسروں سے منوانے پر تلا رہتا ہے۔ وہ اپنے مقابلے میں ورجل کو سپاٹ اور خشک سمجھتا ہے۔ اسے ہومر شاعری سے نابلد معلوم ہوتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اگر اس کے اپنے دور نے اسے نہیں پہچانا تو آئندہ نسلیں اس کی قدر و قیمت پہچانیں گی۔ لیکن اس وقت کا انتظار کرتے ہوئے جب عالم انسانیت ان کے جوہر پہچانے گی، ہم ان کی تصانیف کے ڈھیر کو ایک کونے میں ڈال دیتے ہیں جہاں کیڑے مکوڑے انہیں چاٹ جاتے ہیں۔ اے لوگو! بھول جاؤ انہیں کوڑے کرکٹ ہی میں پڑا رہنے دو۔ اب ہم اپنے موضوع پر پھر واپس آتے ہیں۔

ٹریجیڈی لکھنے والوں نے جو زبردست کامیابی حاصل کی اس کی وجہ پہلے ایتھنز میں کامیڈی کی مقبولیت تھی۔ اس میں گلیسر یونانیوں نے دلچسپ طریقے پر اپنی بدنفسی کو ڈراموں میں پیش کیا۔ عقل و دانش، نیکی، عزت، ذکاوت، شعور، بھانڈوں کی بدتمیزیوں کا موضوع بنے۔ ایسے شاعر ابھرے اور ان کی تعریف ہوئی جو برائیوں کی تعریف کرتے اور نیکیوں کا مذاق اڑاتے۔ سقراط تک کو اس دور بے راہ روی میں تمسخر کا نشانہ بنا گیا۔ آخر کار پبلک نے اس مسئلے کو اپنے ہاتھ میں لے لیا اور قانون کے ذریعے اس پاگل پن کا علاج کیا۔ اس بات پر پابندی لگا دی گئی کہ کسی جگہ یا کسی وقت بھی کسی شخص کا نام نہیں لیا جا سکتا یا اس کا حلیہ بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اس طرح اسٹیج نے اپنے پرانے غصے کا یوں خاتمہ کیا اور اب کامیڈی بغیر طنز و عداوت کے لکھی جانے لگی۔ بیمار ذہنوں کی نرم طعنوں سے اصلاح کی گئی اور ذاتیات کو چھوڑ کر معصوم تفریح کو اہمیت دی

جانے لگی۔ ہر شخص کو اس نے آئینے میں ایسے اچھے طریقے سے پیش کیا گیا جسے دیکھ کر ہر شخص مسکرا کہ وہ خود گدھا نہیں ہے۔ ایک کنجوس پہلے یہ دیکھ کر ہنسے گا کہ اس کے گھٹیا ذہن کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ بانکے اور چھبیلے اس ہوشیاری اور سلیقے سے پیش کیے گئے کہ انہوں نے بھی اس حصے کو پسند کیا جو خود ان کے بارے میں لکھا گیا تھا۔ تم جو مزاح میں کامیاب ہونا چاہتے ہو فطرت کا مطالعہ اپنا مقصد بناؤ۔ جو کوئی انسان کو جانتا ہے اور اپنے عجیب وغریب فن سے دلوں کے پوشیدہ رازوں کو بھی دیکھ لیتا ہے۔ وہ جو غور رو مشاہدہ کرتا ہے اور سلیقے سے حاسد احمقوں، للو چپو کرنے والے خوشامدیوں، خشک ذہنوں، من چلے گدھوں، مسخرے اوٹر (Otter) اور ریاکار عالموں کے کردار کو اسٹیج پر پیش کر سکتا ہے تم جو کچھ لکھو اس میں فطری رنگ قائم رکھو اور وہ رنگ ایسے ہوں جو دیکھنے میں بھی بھلے لگیں۔ نیچر رنگا رنگ تصویروں سے بھری پڑی ہے اور ذہن میں مختلف رجحانات پائے جاتے ہیں۔ ایک نظر، ایک ادا، ایک اشارہ عقلمندوں کے لیے کافی ہے مگر ہر آدمی میں دیکھنے کی قوت نہیں ہوتی۔ بدلتا ہوا وقت ذہنوں کو بھی بدل دیتا ہے اور ہر دور کی دلچسپیوں کے مرکز الگ الگ ہوتے ہیں۔ غصیل اور گرم مزاج نوجوان کی طبیعت میں عجلت پسندی ہوتی ہے۔ وہ خوشامد و ترغیب کے ذریعے بدی کی طرف مائل ہو جاتا ہے۔ وہ جلدی جلدی اپنی خواہشیں بدلتا رہتا ہے برائی کرنے میں تیزی دکھاتا ہے اور عیش وعشرت میں محو ہو جاتا ہے۔ بلوغت کی عمر میں اس کے خیالات زیادہ پختہ ہوتے ہیں۔ قوت اور حوصلہ اس کی روح پر غالب آ جاتے ہیں قسمت کی تبدیلی پر اس کی نظر ہوتی ہے اور ماضی سے مستقبل کی امید کرتا ہے۔ بڑھاپے میں وہ خزانہ ضرور جمع کرتا ہے لیکن یہ خزانہ دوسروں کے لیے ہوتا ہے وہ ہر کام میں ٹھنڈے دل و دماغ سے مصروف رہتا ہے اور ماضی کی تعریف اس لیے کرتا ہے تا کہ دور جدید کو ذلیل و رسوا کرے۔ وہ اس عیش وعشرت کے قابل نہیں رہا جو جوانوں کو حاصل ہیں اور اسی لیے وہ دوسروں کو ان باتوں پر ٹوکتا ہے۔ یہ وہ باتیں ہیں جو

بڑھاپے نے اس سے چھین لی ہیں۔ ایکٹروں کو عقل و شعور سے کام لینا چاہئے۔ جوانوں کو جوانوں کی طرح اور بوڑھوں کو بوڑھوں کی طرح بولنا چاہئے۔ شہر کی زندگی اور حالات کو غور سے دیکھو اور درباروں کا توجہ سے مطالعہ کرو۔ کیونکہ یہی وہ جگہیں ہیں جہاں سے تمہیں مختلف کردار ملیں گے۔ اسی طرح عظیم مولیر نے شہرت حاصل کی اور اپنے فن میں تاج شاہی حاصل کیا۔ لیکن اگر وہ عام لوگوں کی تعریف و توصیف کو اہمیت نہ دیتا اور اگر وہ پست مذاق کو اپنے ڈرامے میں نہ لاتا اور ذکاوت کو مسخرے پن سے نہ ملاتا اور ہرلی کوئن کو شریف النفس ٹیرینس سے ہمکنار نہ کرتا یا جب میں اس کے ڈرامے ''اسکاپین'' میں کچھوے کو سانس لیتے ہوئے دیکھتا ہوں تو ''مسانتروپ'' کا مصنف میری نظر سے گر جاتا ہے۔ کامیڈی لکھنے والا خوش طبعی جس کی فطرت میں ہوتی ہے، اسے چاہئے کہ المناک غم اور طمطراق والی شاعری سے احتراز کرے لیکن اس کے یہ معنی ہیں کہ چوراہے پر کھڑے ہو کر بازاری مذاق سے عوام کو خوش کرے۔ تمہیں چاہئے کہ تم عمدہ اور خوش مذاقی کی گفتگو سے لطف اندوز کرو۔ اپنے قصے کی گتھیاں سلیقے سے سلجھاؤ۔ تمہارا عمل عقل کے اصولوں کے مطابق ہو اور تم کسی بے کار سین کے گورکھ دھندے میں نہ پڑو۔ تمہارا صاف اور سادہ طرز کبھی آہستگی سے بلندیوں کو چھوئے اور تمہاری تقریریں پرزور اور عاقلانہ ہوں۔ جذبات عین فطرت کے مطابق ہوں اور ہر سین ایک دوسرے سے فنکارانہ طریقے پر گندھا ہوا ہو۔ تمہاری ذکاوت عقل کے مطابق ہو۔ اپنے کام سے کام رکھو اور کبھی ضروری حدوں سے تجاوز نہ کرو۔ غور کرو کہ ٹرینس اس قسم کی غلطیوں سے کس طرح بچتا ہے؟ ایک سمجھ دار باپ اپنے عاشق مزاج بیٹے کو ڈانٹتا ہے۔ پھر اس لڑکے کو دیکھو، جس پر ان ہدایت کا کوئی اثر نہیں ہوتا، وہ ان احکامات کو بھول جاتا ہے اور اپنی عشق بازی کو جاری رکھتا ہے۔ پھر ہم پر انکشاف ہوتا ہے کہ یہ تصویر ٹھیک سے بنی ہوئی نہیں ہے۔ وہ ایک سچا لڑکا، باپ اور عاشق ہے۔ میں اس مصنف کو پسند کرتا ہوں جو اپنے دور کی اصلاح کرتا ہے اور اسٹیج کے آداب کو قائم

رکھتا ہے لیکن وہ خشک، بے اثر اور الٹی سیدھی باتیں کرنے والا احمق، جو اپنے ڈراموں میں پست مذاق کو جگہ دیتا ہے، اگر سٹیج سے الگ ہو جائے تو اچھا ہے۔ اسے چاہئے کہ وہ اپنا ''ڈیڑھ اینٹ'' کا اسٹیج الگ بنائے جہاں وہ اپنے پست مذاق سے، پست لوگوں کو محظوظ کرے۔

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved. ©2002-2006

چوتھا کینٹو

فلورنس میں ایک مشہور طبیب تھا وہ طبیب کیا بلکہ عذاب الٰہی تھا۔ سارا شہر اس سے کانپتا تھا۔ طب کے سارے اصول اسے ازبر تھے اور انہی اصولوں کی مدد سے وہ لوگوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا کرتا تھا۔ بچے اپنے مقتول والدین کو بیکار تلاش کرنے کی کوشش کرتے۔ کوئی بھائی اپنے مرے ہوئے بھائی کو روتا۔ دوران علاج کسی کا خون خشک ہو جاتا اور وہ مر جاتا اور کوئی افیم کھا کر سو جاتا۔ طبیب کی موجودگی میں نزلہ تیز بخار میں تبدیل ہو جاتا اور بخار اور تیز ہو جاتا اور وہ مر جاتا۔ آخر کار سارا شہر اس سے نفرت کرنے لگا اور اس نے طبابت چھوڑ دی۔ ایک دوست، جو اتفاق سے اس کی دواؤں سے بچ گیا تھا، اسے مع سامان کے دیہات میں اپنے گھر لے گیا۔ وہ ایک رئیس پادری تھا اور فن تعمیر میں بالکل کورا تھا۔ یہاں طبیب کے جوہر کھلے۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اسے بشارت ہو رہی ہے۔ اس نے کہا کہ گھر کا پورٹیکو بہت غلط جگہ ہے اور صدر دروازہ کو ایک مناسب جگہ بنوانے پر اصرار کیا۔ اس نے زینے کا نقشہ دوسری طرف بنایا۔ دوست نے اس کی بات کو پسند کیا اور معمار کو بلا بھیجا۔ معمار آیا۔ طبیب سے تبادلہ خیال کیا اور آخر میں وہ طبیب کے دلائل سے قائل ہو گیا۔ مختصر یہ کہ اس نے طبابت کا فن چھوڑ دیا اور خراب طبیب سے ایک اچھا معمار بن گیا۔

اس مثال سے ہمیں نصیحت حاصل کرنی چاہئے۔ بہتر ہے کہ آدمی خراب شاعر کے بجائے ایک معمار بن جائے، اس لیے کہ یہ بھی ایک مفید فن ہے۔ لیکن شاعری ایک ایسا ظالم فن ہے کہ یہ اچھے اور خراب کے درمیان سمجھوتا نہیں کرتا۔ دوسرے علوم میں ایک شخص دوسرے درجے پر رہ کر بھی قابل عزت ہو سکتا ہے لیکن شاعری میں اوسط درجہ کے شاعر کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے۔ کوئی پڑھنے والا معمولی طبیعت کے شاعر کو پسند نہیں کرتا۔ دیوالیہ کتب فروش اس کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ مچھلی والا بھی اس

کے کلام کو اپنی دکان سے باہر پھینک دیتا ہے۔ نقل یا سوانگ دیکھ کر بھی ہمیں ہنسی آ جاتی ہے مگر ایک بے لطف، بے روح اور غیر دلچسپ مصنف سے ہمارے دل کی کلی کبھی نہیں کھلتی۔ ہاتھا پائی اور دھینگا مشتی میں بھی لطف و فن ہوتا ہے مگر موتن کا سخت رسمی اسلوب بالکل بے اثر ہے۔ خوشامدیوں کی جھوٹی تعریف سے ہرگز متاثر مت ہو۔ جب تم اپنی تصنیف پڑھ کر سناؤ گے تو وہ عالم وجد میں آ کر کہیں گے سبحان اللہ! کیا عمدہ چیز ہے۔ کیا بے مثل ڈراما ہے لیکن جب نقاد اسے دیکھتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک بے لطف و بے اثر چیز ہے۔ سینکڑوں مصنفین کی قسمت کا فیصلہ ہو چکا ہے۔ گومباں کی تصانیف چھپ ضرور گئی ہیں لیکن انہیں کسی نے خریدا تک نہیں۔ تمام دنیا کو توجہ سے سنو۔ ہر خیال پر غور کرو۔ جب اپولو تمہاری طبع موزوں کو گرمائے تو اپنی آگ کو بے صبری سے مت دکھاؤ۔ ہمارے زمانے کے ادنیٰ مصنفین کی طرح ہر اس شخص کو پکڑ کر، جو سڑک پر جا رہا ہے، اپنا کلام مت سناؤ۔ تعاقب کرنے والے ایسے مصنفین کے لیے کہیں پناہ نہیں ہے۔ اگر لوگ اعتراض کریں تو صبر و توجہ سے غور کرو۔ بہتر بات کو مان لینا کوئی شرم کی بات نہیں ہے۔ مگر احمق کی بدتمیزی سے مت دبو۔ بعض اوقات خود پسند ڈھل مل یقین لوگ، عقل و شعور سے عاری، اپنی بدمذاقی کی بناء پر کسی اچھی چیز کو برا کہتے ہیں اور فن و ذکاوت کی وقیع تخلیقات پر اعتراض کرتے ہیں۔ تم ان کی باتوں کا فضول مذاق اڑاتے ہو۔ اس کا ان پر کوئی اثر اس لیے نہیں ہوتا کہ وہ اپنی دلپسند حماقتوں پر مطمئن ہیں اور وہ اس غلط فہمی میں مبتلا ہیں کہ ان کی قوت فیصلہ سے، جو کمزور اور عقل و نور سے عاری ہے، اور ان کی نظر سے، جو کمزور و بے نور ہے، کچھ بھی نہیں بچ سکتا۔ یاد رکھو کہ ان کا خطرناک مشورہ علاج نہیں کرتا بلکہ زخمی کرتا ہے۔ طوفان سے بچنے کے لیے وہ تمہاری شاعری کو زمین میں دھانس دیتے ہیں اور ایک چٹان سے بچنے کی کوشش میں ڈوب جاتے ہیں۔ جو کچھ لکھو اس کو جانچنے اور پرکھنے کے لیے ایک صحیح نقاد منتخب کر لو جس کی عقل تمہاری رہبر ہو اور جس کا علم تمہیں روشنی دے۔ جس کا

مضبوط ہاتھ تمہارا قابل اعتماد سہارا ہو اور جو ان غلطیوں کو پکڑ سکے جنہیں تم چھپانا چاہتے ہو۔ وہ شکوک کے اندھیروں میں تمہیں روشنی دکھائے گا اور تمہاری کمزور آنکھوں کے سامنے جو دھند ہے، اسے دور کرے گا۔ وہی تمہیں بتائے گا کہ تمہاری شاعری کس بلندی تک اڑ سکتی ہے؟ وہ یہ بھی بتائے گا کہ جب فن اصولوں کی زنجیر میں بہت زیادہ جکڑ لے تو اس کی پابندیوں سے انحراف لازم ہے۔ مگر ایسا کامل نقاد مشکل سے ملے گا اور یاد رکھو کہ ہر تک بند، شاعری کے اسرار و رموز سے واقف نہیں ہوتا۔ بہت سے لوگ ہیں جو شاعری کی وجہ سے مشہور رہیں لیکن ان کا بھی یہ حال ہے کہ وہ لوکان کے تانبے اور رورجل کے سونے میں فرق نہیں کر سکتے۔

اے مصنفو! اگر تم اس عظیم فن میں شہرت چاہتے ہو تو ان اصولوں پر چلو جو میں نے بتائے ہیں۔ عقل و شعور سے کام لو اور مفید و صحیح چیز کو دلکشی کے ساتھ ہم رشتہ کر دو۔ ایک سنجیدہ قاری ڈھیلے ڈھالے قصے پر اعتراض کرے گا۔ اسے دلچسپی اور ہدایت دونوں مرغوب ہوتی ہیں۔ اپنے تمام خیالات کو نیکی تک محدود کرو اور ہمیشہ شائستہ اور اعلیٰ تصویریں بناؤ۔ مجھے وہ بد چلن و بے راہ مصنف پسند نہیں ہے جو اپنی طبع مجرمانہ سے اچھے اخلاق برباد کرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ جو جھوٹے رنگوں سے ہماری نظر کو دھوکا دیتے ہیں اور بدی کو اچھے لباس میں پیش کرتے ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ اس میں بے لطف شاعری کا بھی طرفدار نہیں ہوں جو سنجیدہ تصانیف سے ''عشق'' کو خارج کر دیتے ہیں، ڈرامے سے مرکزی قصہ غائب کر دیتے ہیں اور روڈرگ کو قاتل بنا دیتے ہیں۔ ہلکے سے ہلکا جذبہ عشق بھی اگر نفاست و شائستگی سے ادا کیا جائے تو وہ دل میں کسی برائی کو جنم نہیں دیتا۔ ڈیوو بیکار روتی ہے اور نجات کی تمنا کرتی ہے۔ میں اس کے غم میں شریک ضرور ہوں لیکن اس کی حماقت پر معترض ہوں۔ ایک نیک مصنف اپنے دلکش فن میں احساس و شعور کو لطف اندوز کرنے کے لیے دل کو خراب کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا۔ اس کی گرمی جرم کی آگ نہیں بھڑکاتی بلکہ

تمہارے اندر یہ خواہش پیدا کرے گی کہ تم نیکی کی راہ پر چلو۔ تمہارا فن اور زورِ طبع ضائع جائے گا۔ فحش اظہار بیمار ذہن کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ کمینے حسد سے بچو جس میں بدگو شاعر پھنسے ہوئے ہیں۔ ایک شریف النفس انسان تعریف کرنے میں فراخ دل ہوتا ہے اور اہل دوستوں سے بغض و کینہ نہیں رکھتا۔ ذلیل حریف، جو اہلیت و جوہر سے نفرت کرتے ہیں، بڑے لوگوں میں کیڑے نکالتے ہیں۔ گھٹیا ہتھکنڈوں سے شہرت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ کود کھڑے ہو کر دوسروں کی ٹانگ کھینچنا چاہتے ہیں۔ ان طریقوں سے بچو۔ تمہیں چاہئے کہ صرف لکھنا ہی تمہارا پیشہ نہ ہو۔ نیک اور منصف مزاج بنو اور اپنے دوستو میں خوش رہو۔ یہی کافی نہیں ہے کہ تمہاری نظموں کی تعریف ہو لیکن کوشش کرو کہ تمہاری گفتگو بھی پسند کی جائے۔ لافانی شہرت کے لیے لکھو اور دولت کو شاعری کا مقصد نہ بناؤ۔ میں جانتا ہوں کہ ایک شریف الطبع شاعر اپنے دور میں منصفانہ تحسین ضرور حاصل کر سکتا ہے مگر میں ان مصنفوں کو پسند نہیں کرتا جو عزت و خودداری کی پرواہ کئے بغیر ہر دم نفع کے خیال میں لگے رہتے ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں جو اپولو کو ذلیل کرتے ہیں اور علم کو تجارت بنا دیتے ہیں۔ اس سے پہلے جب عقل نے روشنی دکھائی اور حکومت نے انسانوں کو حکم پر چلنا سکھایا، انسانی جنگلی بھیڑیوں کی طرح قدرت کے قوانین پر چلتے تھے۔ وہ گھاس کھاتے تھے اور دریا کا پانی پیتے تھے۔ ان کی بہیمانہ قوت شہوت و بربادی پر تلی رہتی تھی۔ قتل پر بھی اسے سزا نہیں ملتی تھی۔ آخر کار عقل نے اپنے فتح کرنے والے فن سے ان وحشیوں کو کم کیا اور ان کے دلوں میں توازن پیدا کیا۔ اس نے بنی نوع انسان کو دلدلوں، جنگلوں اور غاروں سے نکالا اور قصبوں اور شہروں کی دیواریں چنوائیں۔ اس طرح انصاف کے خوف نے تباہی و بربادی کو بند کیا اور بے گناہوں کو قانون اور امن کے سائے میں پناہ دی۔

یہ فوائد ہمیں شاعروں سے حاصل ہوئے۔ انہوں نے وہ قصے ایجاد کیے جن پر ہم

یقین کرتے ہیں مثلاً یہ کہ ارفیس نے اپنے نغموں کے طلسم سے تھریشیا کے شیروں کو قابو میں کر لیا تھا۔ ایمفین کے گیتوں سے پتھر اور درخت چلنے لگے تھے جن سے تھیبا کا قلعہ تعمیر کیا گیا۔ یہ سب معجزے شعر سے ظہور میں آئے۔ اسی وجہ سے ''آسمان'' (خداوند) نے بھی اپنے اسرار و رموز شاعری کے ذریعے کھولے اور ایک پیغمبر کے واسطے سے اپولو بھی اپنے آسمانی مقام سے بولنے لگا۔ اس کے بعد ہومر نے اپنے قدیم ہیروؤں کی تعریف کی اور اعلیٰ دماغوں کو ان کی مثالوں سے بلند کر دیا۔ پھر ہیسیڈ نے اپنے یونانی گڈریوں کو کھیت جوتنے پر مائل کیا اور انگور کی بیل لگانے کا طریقہ سکھایا۔ اس طرح مفید اصول شاعری کی مدد سے آسان گیتوں کے ذریعے وحشی لوگوں تک پہنچے۔ شاعری نے تربیت و ہدایت کے عمل کو بھی دلچسپ بنا دیا۔ پہلے نغمگی سے کانوں کو مسحور کیا اور پھر دل کو۔ اس طرح شاعروں کی شہرت بڑھی اور جذبہ احسان مندی کے ساتھ یونان میں ان کی تعریف کی گئی۔ فانی انسان نے ان کے کمالات کو دلچسپی سے دیکھا اور دیوتاؤں کے حضور میں قربانیاں دیں۔ لیکن آخر کار ضرورت نے ذلیل خوشامد کو جنم دیا اور قدیم پارناسس میں یہ خرابی عام ہو گئی۔ نفع کی خواہش نے شاعروں کی آنکھوں کو خیرہ کر دیا۔ ان کی شاعری میں مکروہ خوشامد سرائیت کر گئی۔ اس طرح شاعری ذریعہ آمدنی اور نفع بخش تجارت بن کر رہ گئی۔ ایسے ذلیل مقصد سے اپنے فن کو مت گراؤ۔ اگر مال و دولت تمہارے دل کا بت ہے تو اس غیر مفید کام سے دور بھاگو۔ یہ دریا سونے کی ریت سے پاٹ دار نہیں ہوتے۔ بڑے شاعر اور بڑے سپاہی اپنی محنت اور خون پسینے سے شہرت و عزت حاصل کرتے ہیں۔ لیکن کیا ایک مصنف محض شہرت پر زندہ نہیں رہ سکتا اور بڑے نام سے اپنی زندگی بسر نہیں کر سکتا؟ ایک شاعر جس کی قسمت خراب ہے اور جو رات کو تھوڑا سا کھا کر سو جاتا ہے پارناسس کے خوابوں سے بیگانہ ہوتا ہے۔ ہوریس کو آرام و خوشحالی میسر تھی۔ وہ کھانے کمانے اور معاش کی طرف سے بے نیاز تھا اور شاعری و فن سے روٹی نہیں کماتا تھا۔ یہ بات درست ہے لیکن شاعری

عظیم لوگوں کا کام ہے اور جو کمانے کی اہلیت رکھتا ہے وہ بھوکا کبھی نہیں مرتا۔ ہمیں خوف کی کیا ضرورت ہے جب نیکی، فنون اور عقل و شعور سعد ستاروں کے اثر میں ہیں اور ایک علم پرور بادشاہ تمہاری اہلیتوں کا معاوضہ دے رہا ہے اور ضروریات پوری کر رہا ہے۔ لہذا اس کی شان و شکوہ کے گیت گاؤ۔ اس کی شہرت کو پھیلاؤ اور اس کے لافانی نام کو اپنی شاعری کا عظیم موضوع بناؤ۔۔۔۔ معاف کرو اگر میں حق کے جوش میں اور خوب تر کی تلاش میں خالص سونے کو کوڑے کرکٹ سے الگ کرتا ہوں اور یہ بتاتا ہوں کہ جلد باز مصنف کیسے بھٹک جاتے ہیں؟ میں اعتراض کرنے میں قوی اور اصلاح کرنے میں کمزور ہوں۔ میری دھار تیز ضرور ہے مگر میں ایک سچا دوست ہوں۔

لیسنگ

(1729ء-1781ء)

گوٹ ہولڈ افرائم لیسنگ، سیکسونی (جرمنی) کے ایک قصبے کامینز میں 1269ء میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ پادری تھا۔ اس نے لیسنگ کو بھی دینی علوم کی تعلیم دلوائی۔ کامینز کے لاطینی اسکول میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد اسے ''سینٹ افرا'' کی مشہور درسگاہ میں بھیج دیا گیا۔ 1746ء میں وہ لیپ زگ یونیورسٹی میں علوم دینیہ کی تعلیم کے لیے بھیجا گیا۔ لیسنگ کا فطری رجحان دینی علوم سے زیادہ فلسفے اور ڈرامے کی طرف تھا۔ لیپ زگ سے وہ برلن چلا گیا اور پانچ سال تک ادھر ادھر متفرق ادبی نوعیت کے کاموں میں لگا رہا۔ برلن سے وہ وٹن برگ آیا اور یہاں 1752ء میں اس نے ایم اے کیا۔ 1753ء-1754ء میں لیسنگ نے متفرق تحریروں کے چار مجموعے شائع کیے جن میں شاعری بھی شامل تھی اور حکایات، ڈرامے اور تبصرے بھی 1755ء میں اس کا ڈراما ''مس سارا سیمپ سن'' پیش ہوا تو اس کی شہرت چاروں طرف پھیل گئی۔ بہت سی درسگاہوں نے اسے اپنے ہاں آنے کی دعوت دی لیکن اس نے لیپ زگ تھیٹر سے وابستہ رہنے کو ترجیح دی۔ 1758ء میں وہ پھر برلن آیا اور یہاں اس نے ''ادبی خط'' (Literature Brief) اور نثری ٹریجیڈی فلوٹس (Philotus) لکھی۔ 1760ء-1765ء تک وہ جنرل ٹاویاینٹ زین کے سیکرٹری کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ اس عرصے میں اس نے بہت سی چیزیں لکھیں ''لاؤکون'' جس کے ایک حصے کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔ 1766ء میں شائع ہوا۔ ڈرامائی لحاظ سے اس کا سب سے کامیاب ڈرامہ ''منافون بارن ہیلم'' (Minna von Barm Helm) 1767ء میں پیش ہوا۔ اسی سال وہ ہمبرگ آیا اور ڈراما

کے ایک جریدہ کی داغ بیل ڈالی۔ 1772ء میں اس کی ایک اور کامیاب ٹریجیڈی ''ایمیلا گالوٹا'' (Emila Galotta) شائع ہوئی۔ 1779ء میں اس کی آخری تصنیف ''ناتھن ڈراویز'' (Nathen Der Weise) شائع ہوئی۔ 1781ء میں 52 سال کی عمر میں اس نے وفات پائی۔

جرمن ادب میں لیسنگ کی وہی اہمیت ہے جو انگریزی ادب میں اسپینسر اور فرانسیسی ادب میں ''پلائی دے'' کی ہے۔ یہ وہ دور تھا کہ سارے یورپی ادب میں کلاسیکی رجحانات غالب تھے۔ لیسنگ ارسطو کا پیرو تھا اور ڈراما میں وہ شیکسپیئر کی پیروی کرتا تھا۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ شیکسپیئر بھی ارسطو ہی کے اصولوں پر کاربند تھا اور اس کا ثبوت یہ ہے کہ شیکسپیئر کے ڈراموں میں ''اتحادِ عمل'' موجود ہے اور یہی قدما کی ڈرامانگاری کا بنیادی اصول تھا۔ اتحادِ زماں اور اتحادِ مکاں محض وقتی ضرورت کے لیے استعمال کیے گئے تھے اور اگر شیکسپیئر اس سطح پر قدما سے الگ ہو گیا ہے تو اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ وہ ان کے بنیادی اصول سے بھی الگ ہو گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو لیسنگ کی تنقید میں کوئی نئی بات، کوئی جدت نظر نہیں آتی لیکن اس کی تنقیدی تصنیف ''لاؤکون'' اس لیے اہم ہے کہ یہاں وہ آفاقی اصولوں تک پہنچ جاتا ہے۔ ''لاؤکون'' میں لیسنگ نے مختلف فنونِ لطیفہ اور خصوصیت کے ساتھ شاعری اور مصوری کے بارے میں وہ خیالات پیش کیے ہیں جو ان دونوں فنون میں امتیاز پیدا کرتے ہیں۔ مصوری اور شاعری کا فرق زمانہ قدیم سے نقادوں کا موضوع رہا ہے۔ لیسنگ کی تصنیف ''لاؤکون'' اس بحث پر حرفِ آخر کا درجہ رکھتی ہے۔ پلوٹارک نے لکھا تھا کہ ''سائمونیڈس مصوری کو خاموش شاعری اور شاعری کو بولتی مصوری کہتا تھا۔'' لیسنگ سے پہلے کے بیشتر مصنفین سائمونیڈس کے ہم خیال تھے۔ بن جانسن کا خیال تھا کہ ''شاعری اور مصوری یکساں مزاج کے فنون ہیں اور دونوں ''نقل'' (ارسطو کے معنی میں) کے فنون ہیں'' ڈرائیڈن نے کہا تھا کہ ''نیچر کی نقل کے ذریعے شاعری اور

مصوری مسرت بہم پہنچاتی ہیں لیکن ان دونوں میں فرق یہ ہے کہ مصوری کا کام مسرت بہم پہنچانا ہے اور شاعری کا کام ہدایت دینا ہے۔'لیسنگ نے جب اس موضوع پر قلم اٹھایا تو اس کے سامنے ہومر اور ورجل کی شاعری بھی تھی اور یونانی مجسمے بھی اس نے سائمونیڈس کے قول اور ان دونوں فنون کے مثالی نمونوں کو سامنے رکھ کر جب غور کیا تو وہ فرق سامنے آیا جو''لاؤکون''میں ملتا ہے۔

اب آپ یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ آخر''لاؤکون'' کیا چیز ہے؟ لاؤکون کا ذکر'' ورجل'' کی ''اینیڈ'' میں آیا ہے۔یونانی دیومالا کے مطابق لاؤکون ٹرائے کا رہنے والا اور ایک عاقل پجاری تھا۔ دیوتا اپولو اس سے اس لیے ناراض ہو گیا تھا کہ اس نے قسم کھانے کے باوجود شادی کر لی تھی اور اس شادی سے اس کے ہاں بچے بھی پیدا ہوئے تھے۔ایک روایت یہ بھی ہے کہ اس سے یہ گستاخی بھی سرزد ہوئی تھی کہ ایک بار دیوتا اپولو کے بت کے سامنے وہ اپنی بیوی کے ساتھ سویا تھا۔جب ٹرائے اور یونانیوں کے درمیان جنگ چھڑی اور یونان والے لکڑی اک ایک بڑا سا گھوڑا بنا کر ساحل سمندر کے قریب چھوڑ گئے، جس کے اندر جری سورما، ہتھیاروں سے لیس، چھپے ہوئے بیٹھے تھے اور اس گھوڑے کو دیکھنے کے لیے جب ٹرائے والے جمع ہوئے اور طرح طرح کی قیاس آرائیاں ہوئیں تو لاؤکون نے کہا، جیسا کہ ورجل نے اینیڈ میں لکھا ہے، کہ میں یونانیوں پر اس وقت بھی بھروسا نہیں کر سکتا اگر وہ تحفے تحائف لے کر بھی آئیں۔ دیوی ایتھینا نے، جو یونانیوں کی حامی تھی، لاؤکون کی دانش کو نیچا دکھانے کے لیے دو اژدھے بھیجے۔ان اژدھوں نے، اس وقت جب لاؤکون اپنے بیٹوں کے ساتھ اپولو دیوتا کی ناراضی دور کرنے کے لیے قربانی پیش کر رہا تھا، پہلے اس کے دونوں بیٹوں کو جکڑ لیا اور جب لاؤکون اپنے بیٹوں کو بچانے کے لیے آیا تو اژدھوں نے اسے بھی جکڑ لیا اور تینوں کو دبا کر کچل کر ہلاک کر دیا۔لاؤکون اور اس کے یہ دو بیٹے اپنے المناک انجام کی وجہ سے مشہور رہیں۔مجسمہ سازوں نے ان تینوں کے مجسمے تراشے جن میں ان

کو عالمِ مرگ کی اذیت اور اژدھوں سے زندگی اور موت کی کشمکش کے درمیان گزرتا دکھایا گیا ہے۔ یہ مجسمے 1506ء میں روم کے قریب ایک پہاڑی پر ملے۔ ایک مجسمہ کا دایاں ہاتھ ٹوٹا ہوا تھا۔ مائیکل اینجلو، ان مجسموں سے اس قدر متاثر ہوا کہ اس نے اس ٹوٹے ہوئے ہاتھ کو دوبارہ بنانے کی کوشش کی مگر کامیاب نہیں ہوا۔ یہ مجسمے ویٹیکن (روم) میں محفوظ ہیں۔ یہ مجسمے سنگ مرمر کو تراش کر بنائے گئے ہیں اور کہا جاتا ہے کہ یہ رھوڈ اسکول کے مجسمہ سازوں نے 200 ق م کے قریب بنائے تھے۔

لیسنگ نے اپنی اس تصنیف کو، جس میں شاعری، مجسمہ سازی اور مصوری کے حدود کا تعین کیا گیا ہے، لاؤکون کا نام اس لیے دیا ہے کہ وہ اسی مجسمہ پر اپنی بحث کی بنیاد رکھتا ہے۔ لیسنگ کی اس تصنیف کا پورا نام ''لاؤکون یا مصوری اور شاعری کے درمیان حدود کے بارے میں'' اس نے خود دیباچہ میں اس بات کا ذکر کیا ہے کہ ''میں نے لاؤکون ہی سے اپنی بحث کا آغاز کیا ہے اور بار بار اپنی اس تصنیف کے دوران اس کی طرف رجوع ہوا ہوں اسی لیے میں نے اپنی تصنیف کے عنوان میں بھی اسے شریک کرنا مناسب سمجھا۔'' لیسنگ کو یہ مقالہ لکھنے کی تحریک ونکل مان کی تصنیف Thought on the imitation of Greek in painting and Sculpture (1753ء) کو پڑھ کر پیدا ہوئی۔ جب لیسنگ آدھی کتاب لکھ چکا تھا تو اسے ونکل مان کی دوسری تصنیف ''ہسٹری اوف این شی انٹ آرٹ'' 1746ء کی اطلاع ملی تو اس نے اپنا کام روک دیا اور اسے پڑھنے میں لگ گیا۔ ونکل مان نے لاؤکون کی جو تفصیلات اپنی تصنیف میں دی ہیں لیسنگ نے انہی پر اپنے خیالات کی بنیاد رکھی ہے۔

جب لیسنگ کا انتقال ہوا تو اس وقت گوئٹے کی عمر 32 سال تھی۔ گوئٹے لیسنگ سے نہ صرف متاثر تھا بلکہ اسے اپنے دور کا بڑا مصنف شمار کرتا تھا'' ورتھر کی داستان غم'' میں جب ورتھر خودکشی کرتا ہے تو گوئٹے لکھتا ہے کہ لیسنگ کی '' Emila

Galotta'' ورتھر کی میز پر پڑی تھی۔ لیکن ورتھر کی داستان غم کے بارے خود لیسنگ کی رائے اچھی نہیں تھی۔ وہ اس کی جذباتیت اور کلاسیکل فنی توازن کی کمی کی وجہ سے اسے ناپسند کرتا تھا۔ اٹھارویں صدی کا نصف آخر جرمنی ادب میں ایک عظیم دور ہے۔ اب تک جرمن ادب یورپ کی دوسری زبانوں سے پیچھے تھا لیکن 1790ء تک جرمنی ادب معاصر فرانسیسی ادب سے بھی آگے نکل گیا۔ لیسنگ، ونکل مان، شلر، ہرڈر، کانٹ، گوئٹے اور سینکڑوں دوسرے ادیب، شعراء اور فنکار اپنے اپنے کام میں لگے ہوئے تھے۔ 1773ء میں جرمنی میں تین ہزار مصنفین تھے۔ 1787ء میں چھ ہزار اور صرف لیپ زگ میں ان کی تعداد 133 تھی۔

جب لیسنگ مرا تو کفن کے لیے بھی پیسے نہ نکلے۔ اس بات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ اتنا کچھ لکھنے کے باوجود اس وقت کے جرمنی میں ادیبوں کے افلاس کا وہ عالم تھا جو آج ہمارے ملک میں ہے۔ اس کے مرنے پر گوئٹے نے کہا ''زندگی میں ہم نے تمہاری عزت ایک دیوتا کی طرح کی۔ اب جب تم مر گئے ہو تمہاری روح ہماری روحوں پر حکمرانی کر رہی ہے۔''

لاؤکون کو، جس کا ترجمہ آپ کے سامنے ہے، آپ آہستہ آہستہ، سوچ سوچ کر پڑھیے تا کہ وہ لطیف امتیازات جو لیسنگ نے مصوری و شاعری کے سلسلے میں بیان کیے ہیں، آپ پر واضح ہو جائیں۔

لیسنگ

لاؤکون 1

(1766ء)

مصوری ''نقل'' کے دوران شاعری سے مختلف ذرائع اور شارے استعمال کرتی ہے یعنی مصوری شکلوں اور رنگوں کی مدد لیتی ہے اور اس کے برخلاف شاعری واضح اور سمجھ میں آنے والی آوازیں استعمال کرتی ہے۔ اگر اشارے، ان اشیاء سے جن کے وہ اشارے ہیں، حقیقی رشتہ رکھتے ہیں تو یہ بات بھی درست ہے کہ وہ دونوں (یعنی اشارے اور اشیاء) ایک ہی وقت میں ساتھ ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ یہ بات واضح رہے کہ اشارے انہی اشیاء کو ظاہر کرتے ہیں جو ایک ہی ساتھ موجود ہوں یا جن کے اجزاء ایک ساتھ موجود ہوں۔ لیکن وہ اشارے جو سلسلے وار ایک کے بعد ایک کر کے آتے ہیں انہی اشیاء کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ جو خود سلسلے وار، ایک کے بعد ایک کر کے، سامنے آتی ہیں یا جن کے اجزاء سلسلے وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتے ہیں۔ وہ اشیاء جو ایک ساتھ موجود ہوں یا ان کے حصے ایک ساتھ موجود ہوں ''اجسام'' کہلاتی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ یہ ''اجسام'' اپنی ظاہرہ خصوصیت کے ساتھ، مصوری کا خاص موضوع ہیں۔ وہ اشیاء جو سلسلہ وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتی ہیں یا جن کے اجزاء سلسلہ وار، ایک کے بعد ایک کر کے سامنے آتے ہیں عام طور سے ''عمل'' کہلاتی ہیں۔ نتیجہ یہ نکلا کہ شاعری کا موضوع ''عمل'' ہے۔

مگر تمام ''اجسام'' صرف ''مکان'' ہی میں موجود نہیں ہوتے بلکہ ''زمان'' میں بھی

موجود ہوتے ہیں۔ وہ مسلسل وجود رکھتے ہیں اور اپنے وجود کے ہر لمحے میں مختلف صورت اختیار اور مختلف رشتے ظاہر کر سکتے ہیں۔ ان میں سے ہر لمحے کی صورت و رشتہ سابقہ صورت و رشتہ کا نتیجہ ہوتا ہے اور آئندہ کے عمل کا سبب بھی ہوتا ہے۔ اس طرح ہر لمحہ ''عمل'' کا ایک مرکز بن جاتا ہے۔ اس سے یہ

---

1 یہ ''لاؤکون'' کے سولھویں باب کا ترجمہ ہے۔

نتیجہ نکلا کہ مصوری عمل کی نقل تو کر سکتی ہے مگر محض اشارہ اشارہ میں اور اجسام کے ذریعے سے۔

برخلاف اس کے ''عمل'' (Actions) از خود وجود نہیں رکھتے بلکہ ان کا انحصار کچھ اور وجودوں پر ہوتا ہے۔ جہاں تک یہ وجود ''اجسام'' ہیں یا ''اجسام'' کہے جا سکتے ہیں وہاں تک شاعری بھی اجسام کی تصویر کشی کرتی ہے مگر محض اشارہ اشارہ میں اور ''عمل'' کے ذریعے سے۔

مصوری ان حالتوں کے سلسلے میں، جن میں اشیاء ایک ساتھ موجود ہوتی ہیں، صرف عمل کے ایک لمحے سے فائدہ اٹھا سکتی ہے۔ اور اسی لیے وہ اس لمحے کا انتخاب کرتی ہے جو سب سے زیادہ زندہ اور معنی خیز ہو اور جس کے ذریعے، جو کچھ پہلے ہوا اور بعد میں ہوگا، واضح طور پر سمجھ میں آ جائے۔

اور اسی طرح شاعری بھی اپنی درجہ بدرجہ (تدریجی) ''نقل'' میں ''اجسام'' کی محض ایک صفت کا استعمال کر سکتی ہے اور اسی لیے وہ اس صفت کا انتخاب کرتی ہے جو ''جسم'' کی شکل کا، اس نقطہ نظر سے جس کے باعث وہ اسے استعمال کر رہی ہے، ایک قابل ادراک تصور سامنے لاتی ہو۔

اس سے صوری وصف کے اتحاد اور جسمانی اشیاء کے بیان میں احتیاط و کفایت شعاری کا اصول سامنے آتا ہے۔

بحث کے اس خشک طریقے کو اپنانے کا بنیادی سبب یہ ہے کہ یہی وہ طریقہ کار ہے

جو مجھے ہومر کے ہاں ملتا ہے۔ انہی اصولوں کی مدد سے یونانیوں کا عظیم طرز سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ اور ساتھ ساتھ انہی اصولوں کی مدد سے ان بہت سے جدید شعراء پر حکم بھی لگایا جا سکتا ہے جن کا طریقہ کار ہومر سے قطعی مختلف ہے اور جو اپنے اس کام کا مقابلہ مصور کے کام سے کرتے ہیں حالانکہ اس معاملے میں مصور کو ان پر فوقیت حاصل ہے۔ ہومر کو پڑھتے وقت مجھے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ہومر درجہ بدرجہ بڑھتے ہوئے عمل کی تصویر کشی کرتا ہے اور عمل (Action) کے تعلق سے تمام اجسام اور مخصوص اشیاء کی تصویر کشی کرتا ہے اور وہ بھی، عام طور پر، ایک واحد ''امتیازی صفت'' کے ذریعے اس لیے تعجب کی کوئی بات نہیں ہے کہ جب ہومر تصویر کشی کرتا ہے تو مصور کے لیے وہاں بہت کم یا پھر کچھ بھی باقی نہیں رہتا اور مصور کا کام اس وقت شروع ہوتا ہے جب تاریخ، خوبصورت اجسام کا مجموعہ خاص ادا کے ساتھ، جو فن کے لحاظ سے موزوں ہو، سامنے لے آئے۔ برخلاف اس کے شاعر ان اجسام، ان اداؤں اور رویوں کی تصویر کشی میں آزاد ہے کہ وہ اپنی مرضی کے مطابق جتنی اور جس قدر چاہے کرے۔ اس رائے کے ثبوت میں مصوری کے ان نمونوں کو الگ الگ کر کے دیکھیے جنہیں ''سیلس'' نے جمع کیا ہے۔

یہاں میں ''کاؤنٹ'' کو جو مصور کے رنگ پیسنے والے پتھر کو شاعر کی کسوٹی سمجھتا ہے چھوڑے دیتا ہوں تاکہ میں ہومر کے طرز پر زیادہ بہتر طریقے سے روشنی ڈال سکوں۔

جیسا کہ میں نے اوپر کہا ہے کہ ہومر عام طور پر ایک ''امتیازی صفت'' کا استعمال کرتا ہے۔ جہاز اس کے لیے ایک وقت سیاہ جہاز ہے۔ دوسرے وقت خالی جہاز ہے۔ تیسرے وقت تیز جہاز ہے اور زیادہ سے زیادہ اچھی طرح چلایا جانے والا سیاہ جہاز ہے۔ وہ جہاز کی تصویر کشی میں جہاز رانی، جہاز کے آنے اور جانے سے آگے نہیں بڑھتا۔ انہی سے وہ جزئیات کے ساتھ تصویر بناتا ہے۔ لیکن اگر مصور کو یہی سب

باتیں دکھائی ہوں تو اسے پانچ یا چھ مختلف تصاویر بنانی پڑیں گی۔

اگر خاص حالات ہومر کو مجبور کرتے ہیں کہ وہ ہماری توجہ زیادہ دیر تک ایک منفرد جسمانی شے پر جمائے رکھے پھر بھی وہ ایسی تصویر پیش نہیں کرتا جسے مصور اپنی پنسل سے اتار سکے۔ ہومر اس بات سے واقف ہے کہ اپنے فن کے بے شمار ذرائع کو کیسے استعمال کرے تاکہ وہ ایک واحد شے کو ایک کے بعد ایک آنے والے لمحوں میں پیش کرے جن میں سے ہر ایک لمحے میں وہ شے ایک دوسری شکل میں دکھائی دے اور جس کی آخری شکل کے لیے مصور کو انتظار کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس شے کو ہمیں مکمل شکل میں دکھا سکے جسے رفتہ رفتہ بنتے ہوئے ہم نے شاعر کے ہاں دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر جب ہومر جونو کا رتھ ہمیں دکھاتا ہے تو وہ یہی سے اس کے تمام حصے ہماری آنکھوں کے سامنے جڑواتا ہے۔ ہمیں پہیے، دھرے، گدیاں، ڈنڈے، راسیں اور تسمے ایک اکائی بن کر دکھائی نہیں دیتے بلکہ یہی انہیں اپنے ہاتھ سے ایک ایک کر کے جوڑتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ صرف پہیوں کے سلسلے میں شاعر ایک سے زیادہ امتیازی صفات کا استعمال کرتا ہے۔ وہ ہمارے سامنے کانسی کی آٹھ بلیاں (Spokes) سنہرے گھیرے، کانسی کے ٹائر، چاندی کے حلقے ہر چیز الگ الگ دکھاتا ہے۔ یہ کہا جا سکتا ہے چونکہ پہیے ایک سے زیادہ تھے اس لیے ان کے بیان میں اس سے کہیں زیادہ وقت لگا جتنا حقیقت میں ہر ایک حصے کو لگانے میں لگتا۔

اگر ہومر ہمیں یہ دکھانا چاہتا ہے کہ اگامم نن کیسا لباس پہنے ہوئے تھا تو بادشاہ اپنا سارا لباس ایک ایک کر کے ہماری آنکھوں کے سامنے پہنتا ہے۔ نرم زیر جامہ، بڑا چوغہ، خوبصورت جوتی، تلوار، اور اس کے بعد تیار ہو کر عصا اٹھاتا ہے۔ یہاں ہم وہ کپڑے دیکھتے ہیں جن سے لباس پہننے کے عمل کی تصویر بنتی ہے۔ کوئی اور شاعر ہوتا تو وہ کپڑوں کی تصویر میں اتنی تفصیل لاتا کہ پھندنا، گوٹ یا جھالر بھی نہ چھوڑتا لیکن لباس پہننے کا عمل ہمیں پھر بھی دکھائی نہ دیتا۔

اور اس عصائے شاہی کے بارے میں، جسے یہاں صرف موروثی اور لافانی کہا گیا ہے، اور اسی طرح کا ایک اور عصا جسے دوسری جگہ سونے کے نقش و نگار سے مزین دکھایا گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ جب ہم کہتے ہیں کہ ہمیں اس عظیم عصا کی زیادہ مکمل اور صحیح تصویر چاہئے تو ہومر کیا کرتا ہے؟ کیا وہ سنہرے نقش و نگار کے علاوہ، وہ لکڑی جس سے وہ بنا ہے اور اس کی منقش دستے کو بھی سامنے لاتا ہے؟ ہاں فن دستکاری میں اس کا بیان اسی قسم کا ہوتا تا کہ آئندہ زمانے میں اس بیان کی مدد سے ویسا ہی عصا بنایا جا سکتا۔ اور مجھے یقین ہے کہ بہت سے جدید شاعر ایسا ہی بیان رقم کرتے، محض اس خیال سے کہ ان کے اس بیان سے ایک مصور اس کی "نقل" کر سکے۔ مگر کیا ہومر یہ سوچنے کی تکلیف کرتا ہے کہ وہ مصور سے کتنا آگے بڑھ جائے؟ ہومر مفصل بیان کے بجائے ہمارے سامنے عصا کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ پہلے وہ اسے ولکن کے پاس دکھاتا ہے۔ پھر وہ جوپیٹر کے ہاتھ میں چمکتا نظر آتا ہے۔ پھر وہ مرکری کا شان و دبدبہ بڑھاتا دکھائی دیتا ہے پھر وہ پیلوپس کا رفیع الشان عصا بن جاتا ہے اور پھر وہ امن پسند اٹری لیس کی لاٹھی بن جاتا ہے اور اس طرح بالآخر میں اس عصا سے پورے طور سے واقف ہو جاتا ہوں۔ اگر کوئی مصور اس کی تصویر مجھے دکھاتا یا کوئی ولکن اسے میرے ہاتھ میں بھی دے دیتا تو میں اس عصا سے اتنا واقف نہ ہوتا جتنا ہومر کے ذریعے میں واقف ہو گیا ہوں۔ مجھے اس بات پر ذرا بھی حیرت نہیں ہوتی کہ ہومر کے ایک قدیم شارح نے اس عبارت کی تعریف کی ہے اور اسے بادشاہی حاکمیت کے موروثی کردار کے مخرج، اس کے ارتقاء اور استحکام کی تمثیل بتایا ہے۔ لیکن مجھے اس بات پر ضرور ہنسی آتی ہے کہ ولکن، جس نے وہ عصا بنایا تھا، آگ کا اشارہ ہے یعنی وہ چیز جو انسان کے لیے سب سے زیادہ ضروری ہے۔ آگ ہماری ضروریات زندگی میں اتنی اہم تھی کہ اس کی وجہ سے زمانہ قدیم کے لوگ ایک شخص کے تابع فرمان ہوئے اور یہ کہ پہلا بادشاہ وقت کا بیٹا تھا، ایک قابل احترام بڈھا جو اپنی قوت میں ایک خوش بیان ذہین آدمی یعنی مرکری

کو شریک کرنے یا کلیتہ اسے دے دینے کا خواہش مند تھا۔ یہ کہ وہ عاقل مقرر اس وقت جب نئی حکومت کو بیرونی دشمن کا خطرہ تھا اپنی حکومت ایک بہادر و جری سورما کے سپرد کر گیا۔ یہ کہ اس بہادر و جری سورما نے دشمن کو شکست دینے اور حکومت کو محفوظ کرنے کے بعد اسے اپنے بیٹے کو منتقل کر دی۔ اس کا بیٹا ایک امن پسند حکمران اور رعایا کی فلاح و بہبود کا بہت خیال کرتا تھا۔ اس نے اپنی رعایا کو اچھی طرح رہنا سہنا اور کھانے کمانے کے طریقے سکھائے۔ اس طرح وہ اپنے امیر ترین رشتہ داروں کے لیے راستہ صاف کر گیا اور وہ چیز جو اب تک اہلیت، اعتماد اور صلاحیت سے حاصل کی جاتی تھی خاندانی جائیداد بن گئی۔ یہ تاویل سن کر مجھے ہنسی تو ضرور آئے گی مگر میری نظر میں اس شاعر کی قدر و قیمت بھی ضرور بڑھ جائے گی جس کے کلام سے اتنے معنی نکالے جا سکتے ہیں۔

لیکن یہ بات ہمارے موضوع سے خارج ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ ''عصائے شاہی'' کی تاریخ ہومر کی شاعرانہ استادی ہے تاکہ ہم کچھ دیر (اس کے الگ الگ حصوں کی تفصیل سننے کے بجائے) ایک خاص چیز پر غور کریں۔ اور پھر جب اکیلس عصا کی قسم کھاتا ہے اور کہتا ہے کہ وہ اگامم نن سے اس ذلت کا بدلہ لے گا تو ہومر اس عصا کی تاریخ بیان کرتا ہے۔ ہم اسے پہاڑ پر اگتا ہوا دیکھتے ہیں۔ لوہا اسے پیڑ کے تنے سے جدا کرتا ہے۔ اس کی پتیاں اور چھال صاف کرتا ہے اور اسے شایان شان چیز بنا دیتا ہے تاکہ وہ انسان کے حکمرانوں کے ہاتھ میں ان کے شان و دبدبہ میں اضافہ کرے۔

ہومر کا مقصد یہ نہیں تھا کہ مختلف چیزوں اور شکلوں کے دو عصا سامنے لائے بلکہ اس کا مقصد اس وقت کا فرق دکھانا تھا جن کی نمائندگی یہ دونوں عصا کر رہے تھے۔ پہلا عصا ولکن کا بنایا ہوا تھا اور دوسرا کسی غیر معروف شخص نے پہاڑ پر سے کاٹ کر بنایا تھا۔ پہلی ایک اعلیٰ خاندان کا قدیم ورثہ تھا۔ دوسرا طاقتور ہاتھوں کے لیے بنایا گیا تھا۔ پہلا عصا ایک

بادشاہ کے ہاتھ میں ہونے کی وجہ سے بہت سے جزیروں اور تمام آرگس پر حاوی تھا۔ دوسرا ایک ایسے آدمی کے ہاتھ میں تھا جو خود یونانیوں میں سے ایک تھا اور جس کو دوسرے کے ساتھ حکومت کے انتظام میں شریک کیا گیا تھا۔ یہی وہ فاصلہ تھا جس پر اگامم نن اور اکیلس کھڑے تھے اور جس کا اعتراف انتہائی غصے میں بھی اکیلس نے کیا تھا۔

لیکن نہ صرف ان مواقع پر، جب ہومر اس قسم کے بیان سے دوسرے مقاصد وابستہ کر دیتا ہے بلکہ اس وقت بھی جب وہ تصویر بناتا ہے تو وہ تصویر کو پھیلا کر اس کے موضوع کی تاریخ بیان کرنے لگتا ہے تاکہ اس کے مختلف حصے، جو فطرت میں ایک دوسرے سے ملے ہوئے ہیں، اس کی تصویر میں فطری انداز میں ایک کے بعد ایک کر کے آئیں اور اس کی داستان سے ہم آہنگ ہو جائیں۔ مثلاً وہ ہمارے سامنے پانڈارس کی کمان کی تصویر کھینچتا ہے۔ سینگ کی بنی ہوئی کمان، اتنی لمبی، صاف ستھری، چکنی، چمکدار دونوں کناروں پر سونے کی پتری چڑھی ہوئی۔ لیکن ہومر کیا کرتا ہے؟ کیا وہ اس کمان کی تمام صفات کا خشک و بے اثر جائزہ پیش کر دیتا ہے؟ وہ ایسا نہیں کرتا۔ کیونکہ ایسا کرنے سے اس کی خصوصیات کی ایک فہرست تو مرتب ہو جائے گی لیکن تصویر نہ بن سکے گی۔ وہ جنگلی بکرے کے شکار سے شروع کرتا ہے جس کے سینگوں سے یہ کمان تیار کی گئی ہے۔ پانڈارس اس کی تاک میں پہاڑیوں میں بیٹھا ہے اور اسے مار گراتا ہے۔ اس کے سینگ غیر معمولی طور پر لمبے تھے اور اس لیے وہ ان سے کمان بنانے کا ارادہ کرتا ہے۔ وہ انہیں کارخانے بھیجتا ہے۔ کاریگر انہیں جوڑ کر، صاف ستھرا کرتے ہیں اور ان پر نقش و نگار بناتے ہیں۔ اور اس طرح جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں، کمان بنانے کا سارا عمل رفتہ رفتہ ہمارے سامنے آ جاتا ہے لیکن مصور کی تصویر میں ہم اس کمان کو صرف آخری اور بنی بنائی شکل ہی میں دیکھ سکتے ہیں۔

میں یہاں اس قسم کی ساری مثالیں پیش کرنا نہیں چاہتا۔ یہ ہومر کے ہاں کثرت سے ملیں گی۔

گوئٹے

(1749ء-1832ء)

جرمن شاعر، ڈراما نگار، ناول نویس اور سائنس دان، جوہان ولف گانگ وون گوئٹے 28 اگست 1749ء میں فرینکفرٹ میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ جوہان کیسپر گوئٹے (1710ء-1782ء) ایک وکیل تھا لیکن گوئٹے کی پیدائش کے وقت وہ اپنے چار منزلہ مکان میں ریٹائرڈ زندگی گزار رہا تھا اس کی اپنی لائبریری بہت بڑی تھی اور مصوری کے بہت سے نمونے بھی اس کے پاس تھے۔ مزاجاً سخت، مغرور اور سنکی، کتابوں کا رسیا، گوئٹے کی ماں کیتھرین ایلزبیتھ (1731ء-1808ء) فرینکفرٹ کے میئر کی بیٹی تھی۔ خوش مزاج، ہنس مکھ، نیک سیرت، شاعری اور تھیٹر کی رسیا، اس نے ایک چھوٹا سا تھیٹر بھی اپنے گھر میں بنا رکھا تھا۔ اپنے بچپن کا ذکر گوئٹے نے بہت محبت سے کیا ہے ماں کی خوش مزاج شخصیت نے گوئٹے کی شخصیت کو وہ دلآویزی عطا کی کہ وہ جہاں جاتا پسندیدہ نظروں سے دیکھا جاتا۔

ابتدائی تعلیم اپنے باپ سے حاصل کی اور بعد میں مختلف اتالیق سے مختلف علوم کی تعلیم حاصل کی۔ گوئٹے لاطینی، یونانی اور انگریزی پڑھ سکتا تھا۔ عبرانی سے بھی شد بد تھی۔ فرانسیسی اور اطالوی روانی سے بول سکتا تھا۔ وائلن بجانا، اسکیچ بنانا، مصوری کرنا، گھوڑسواری، رقص اور تیراکی اس نے اسی زمانے میں سیکھے۔ 1765ء میں وہ قانون کی تعلیم کے لیے لیپ زگ گیا۔ 1768ء میں وہ بیمار پڑ گیا اور فرینکفرٹ واپس آ گیا۔ چھ بچوں میں سے صرف گوئٹے اور اس کی بہن بچے تھے اس لیے ان کی تعلیم و تربیت پر والدین نے پوری توجہ دی۔ 1771ء میں اسٹراس برگ میں اس نے قانون کی تعلیم مکمل کی۔ وہیں اس کی ملاقات ہرڈر سے ہوئی۔ ہرڈر گوئٹے سے پانچ

سال بڑا تھا۔ یہیں اس کی ملاقات ان نوجوانوں سے بھی ہوئی جو درباروں کی تصنع پسندی، مبلغوں کے کھوکھلے لفظوں اور تاجروں کے استحصال کے خلاف تھے اور اس بات پر افسردہ اور شاکی تھے کہ نوجوانوں کو جرمن معاشرہ میں وہ مقام نہیں مل رہا ہے جس کے وہ اپنی اہلیت وصلاحیت کے لحاظ سے، مستحق ہیں۔ احساس محرومی ان پر چھایا ہوا تھا۔ وہ آزادی فکر و اظہار کے حامی اور سارے معاشرے میں ذہنی بیداری پیدا کرنے کے خواہش مند تھے۔ نوجوانوں کی اس تحریک کا نام اسٹرم انڈ ڈرینگ (Sturm Und Drang) تھا۔ اس تحریک سے متاثر ہو کر گوئٹے نے غنائیہ نظمیں لکھیں۔ اسی زمانے میں گوئٹے روسو اور اسپنوزا سے بھی متاثر ہوا۔ اسی دور میں اسے جانوروں اور پودوں کے مطالعے کا شوق بھی پیدا ہوا، جو ساری عمر جاری رہا اور اس نے علم حیاتیات اور نباتات کی بھی اہم خدمت انجام دی۔ 1772ء میں اس نے وکالت شروع کی۔ اس وقت گوئٹے کی عمر صرف 23 سال تھی۔ خوبصورت نوجوان، کشادہ پیشانی، بڑی بڑی روشن آنکھیں، عاشق مزاج اور جذباتی اس کے بارے میں یہ خیال عام تھا کہ اس شخص کے دماغ کے کچھ پیچ ڈھیلے ہیں۔ یہاں اس کے بہت سے معاشقے چلے۔ نو کا ذکر اس نے خود کیا ہے۔ فریڈیرک براؤن کا ذکر سب سے اہم اس لیے ہے کہ خود گوئٹے نے بڑی محبت اور جذبے کے ساتھ اس کا ذکر کیا ہے۔ جب وہ اسے حاصل ہوگئی تو گوئٹے نے اپنے ایک دوست کو لکھا کہ ''انسان اپنی مطلوبہ چیز حاصل کر کے ذرہ برابر بھی زیادہ خوش نہیں ہو جاتا۔'' قانون کی ڈگری لینے کے بعد اس نے فریڈیرک براؤن کو الوداع کہا لیکن بے چاری براؤن نے ساری عمر شادی نہیں کی اور 1813ء میں مرگئی۔ گوئٹے کو اپنی بے وفائی کا شدید احساس تھا۔ اسی سال اس نے اپنا ڈراما Gotz von Berlichingen لکھا اور اس کی ایک کاپی فریڈیرک کو یہ کہہ کر بھجوائی کہ بے چاری فریڈیرک کو کسی حد تک اس بات سے تسلی ہوگی کہ ڈرامے میں بے وفا عاشق کو زہر دے دیا گیا ہے۔ اس ڈرامے پر نوجوانوں کی

تحریک کا گہرا اثر ہے۔ مئی 1772ء میں وہ وکالت کے سلسلے میں ویٹزلر چلا آیا۔ یہیں اس کی ملاقات جیروسلم اور کیسنر سے ہوئی جس کی منگیتر پر وہ عاشق ہو گیا اور جب ناکام ہوا تو دوسرے ہی دن اس شہر کو چھوڑ دیا۔ راستے میں وہ ایک دوست کے گھر ٹھہرا جس کے دو بیٹیاں تھیں۔ بڑی بیٹی ماکسی ملیانی (Maximiliane) کو دیکھ کر اس کے جذبات میں ہیجان برپا ہو گیا۔ گوئٹے نے اپنی سوانح میں لکھا ہے کہ ''یہ احساس بہت خوشگوار ہوتا ہے جب کوئی نیا جذبہ ہمارے اندر ہلچل مچا دیتا ہے جب کہ پرانا ابھی پورے طور سے معدوم نہ ہوا ہو۔ جب سورج غروب ہو رہا ہوتا ہے تو انسان کے اندر یہ خواہش پیدا ہوتی ہے کہ دوسری طرف چاند طلوع ہونا شروع ہو۔'' ماکسی ملیانی کی شادی پیٹر برینٹانو سے ہو گئی اور اس کے بطن سے وہ لڑکی پیدا ہوئی۔ 35 سال بعد جس کے عشق میں گوئٹے گرفتار رہا۔ اسی سال اسے اطلاع ملی کہ جیروسلم نے اپنے کسی دوست کی بیوی کے عشق میں گرفتاری و ناکامی کے بعد کیسنر کے پستول سے خودکشی کر لی ہے۔ 1774ء میں اسی واقعہ سے متاثر ہو کر اس نے ''ورتھر کی داستانِ غم'' لکھی۔ یہ ناول اتنا مقبول ہوا کہ اس کی شہرت سارے یورپ میں پھیل گئی۔ یورپ کی کئی زبانوں میں اس کا ترجمہ ہوا۔ چینی اور اردو میں بھی اس کا ترجمہ ہو چکا ہے۔ اس ناول میں گوئٹے نے شارولیٹ بف سے اپنے عشق کی ناکامی کے تجربے کو شدت اظہار کے ساتھ بیان کیا ہے۔

1775ء میں گوئٹے ویمر آ گیا اور ڈیوک کے دربار سے وابستہ ہو گیا۔ ڈیوک نے گوئٹے کو اس قدر پسند کیا کہ وہ تین سال تک ہمہ وقت ڈیوک کے ساتھ رہا۔ ڈیوک نے تو اپنا دربار سجانے کے لیے ایک شاعر کو وابستہ کیا تھا لیکن صلاحیتوں کو دیکھ کر اسے وزیر مقرر کر دیا اور بعد میں اپنی ریاست کی انتظامیہ کا رکن اعلیٰ بنا دیا۔ دس سال تک وہ ریاست کے کاموں میں لگا رہا اور عزت و دولت کی زندگی بسر کی 1786ء میں وہ بغیر کہے اٹلی چلا گیا اور دو سال وہاں رہا۔ اٹلی کے سفر و قیام نے گوئٹے کے رومانی اندازِ فکر

کو بدل دیا اور اس پر کلاسیکل انداز نظر چھا گیا۔ 1787ء اور 1817ء کے درمیان اس نے کئی ڈرامے، ناول لکھے۔ سفر نامہ اور تنقید بھی اسی زمانے میں لکھے۔ اٹلی کے دوران قیام میں ڈیوک نے گوئٹے کی مرضی سے دوسرا وزیر اعلیٰ مقرر کیا۔ واپسی پر اس نے امور تعلیم کا عہدہ سنبھال لیا۔

اٹلی سے واپسی پر اس نے انقلاب فرانس کے خلاف لکھنا شروع کیا۔ اس کا نقطہ نظر یہ تھا کہ انصاف پسندی اور مساوات و اخوت کے اصول نہایت اچھے ہیں لیکن وہ طریقہ کار، جس میں بربریت، قتل و غارت گری اور انتہا پسندی شامل ہو، غلط ہے۔ 1788ء میں 23 سالہ کرسٹیا نے اس کی زندگی میں داخل ہوئی۔ وہ کسی مصنوعی پھول بنانے والے کارخانے میں ملازم تھی اور اپنے بھائی کے کسی کام سے آئی تھی۔ وہ ان پڑھ اور جاہل تھی لیکن گوئٹے اس کی سادگی، تازگی اور چمچماتی ہوئی جوانی کو دیکھ کر لہلوٹ ہو گیا۔ پہلے اپنے پائیں باغ کی نگرانی کے لیے اسے رکھ لیا۔ پھر وہ داشتہ کی حیثیت سے رہنے لگی۔ 1789ء میں وہ حاملہ ہو گئی تو اسے ویمر والے گھر میں لے آیا۔ 1806ء میں اس سے شادی کی۔

1794ء میں شلر سے گوئٹے کی ملاقات ہوئی۔ شلر نے گوئٹے پر گہرے اثرات مرتب کیے اور ان کی دوستی شلر کے مرنے (1805ء) تک قائم رہی۔ 1890ء-94ء کا زمانہ گوئٹے کی بے یقینی اور تذبذب کا زمانہ تھا جس سے شلر ہی نے اسے نکالا۔ 1808ء میں گوئٹے نے فاوسٹ کا پہلا حصہ شائع کیا جس کے لکھنے میں وہ نوجوانی سے اب تک کسی نہ کسی طرح مصروف رہا تھا۔

گوئٹے کا نام ''فاوسٹ'' کی وجہ سے امر ہے۔ گوئٹے نے فاوسٹ کی داستان کو از سر نو تشکیل دیا اور اسے دنیا کی ایک عظیم ترین شاعرانہ و فلسفیانہ تخلیق بنا دیا۔ 1811ء میں اس نے اپنی خود نوشت سوانح عمری ''شاعری اور سچائی'' لکھنی شروع کی جو 1833ء تک مسلسل شائع ہوتی رہی۔ 1819ء میں ''دیوان مغرب'' شائع کیا

جس پر فارسی شاعری اور حافظ کی غزل کا گہرا اثر ہے۔ یہ زمانہ گوئٹے کی شاعرانہ تخلیقات کا بہترین زمانہ ہے۔ 1831ء کے آخری دنوں میں اس نے فاؤسٹ کے دوسرے حصے کی آخری سطریں لکھیں اور طنزیہ بے نیازی سے کہا کہ یہ آنے والی نسلوں کے ان نقادوں کی میراث ہے جو اس کے نقائص اور کمزوریاں دریافت کریں گے۔ فاؤسٹ کا دوسرا حصہ اس کے مرنے کے بعد شائع ہوا۔ 22 مارچ 1832ء میں 82 سال اور سات ماہ کی عمر میں یہ لافانی مصنف فانی انسانوں کی طرح مر گیا۔

اس نے جو کچھ لکھا وہ ایک انسان کا کام نہیں تھا۔ صرف سائنس کے بارے میں اس کی تحقیقات چودہ جلدوں میں شائع ہوئی ہیں۔ اس کی کل تصانیف ''ویمر ایڈیشن'' کے نام سے 140 جلدوں میں شائع ہو چکی ہیں۔ گوئٹے کا تخلیقی عمل آخر عمر تک زندہ و جاری رہا۔ وہ ارتقا کرتا رہا، بدلتا رہا اور تخلیق کرتا رہا۔ گوئٹے کو میتھیو آرنلڈ ہر دور کا سب سے بڑا نقاد کہتا ہے۔ گوئٹے کا رجحان کلاسیکی ہے مگر کلاسیکیت کو بھی وہ اپنے اعلیٰ ذوق اور زندگی کے تعلق سے دیکھنے پر زور دیتا ہے اور اسی زاویہ نظر سے گوئٹے کو ہم میتھیو آرنلڈ کا پیشرو کہہ سکتے ہیں۔

میں نے اس کی مختلف تصانیف سے تین اقتباسات کا انتخاب کیا ہے۔ ایک میں وہ ناول اور ڈراما کے فرق پر روشنی ڈالتا ہے۔ دوسرے میں اس نے کلاسیکیت اور رومانیت کی وضاحت کی ہے اور تیسرے میں ارسطو کی بوطیقا کو موضوع بحث بنا کر اپنے دور کے مزاج کو اس میں شامل کیا ہے۔ گوئٹے کے بارے میں میتھو آرنلڈ لکھتا ہے کہ ''اب جب کہ زندگی اور دنیا بہت پیچیدہ چیز بن گئی ہے جدید شاعری کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ تنقیدی شعوری اور تنقیدی کاوش اس کے اندر موجود ہو ورنہ وہ تخلیق بذات خود سطحی اور بے وقعت ہو گی۔ اسی لیے بائرن کی شاعری میں ہمیشہ زندہ رہنے کی قوت کم نظر آتی ہے اور اس کے برخلاف گوئٹے کی شاعری میں یہ قوت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ بائرن اور گوئٹے دونوں میں تخلیقی صلاحیت بہت اعلیٰ درجے کی تھی لیکن

دونوں میں فرق یہ ہے کہ گوئٹے کی ذہنی تربیت تنقیدی کاوش اور تنقیدی شعور کے ذریعے ہوئی اور اس شعور نے اس کے سامنے نئے آسمان اور نئے افق کھول دیئے۔ یہ چیزیں شاعری کے بنیادی لوازمات اور شاعری کے بنیادی موضوعات ہیں اور گوئٹے بائرن سے کہیں زیادہ ان کا گہرا شعور رکھتا ہے۔'' گوئٹے کے اسی گہرے تنقیدی شعور کی وجہ سے اس کا تخلیقی عمل آخر عمر تک ترقی کرتا رہا اور اسی تنقیدی شعور کا اندازہ آپ ان تراجم سے بھی لگا سکیں گے، جنہیں آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔

گوئٹے

ناول ڈراما

(1795ء)

ڈراما اور ناول دونوں میں ہمیں انسانی فطرت اور انسانی عمل دکھائی دیتے ہیں۔ اس قسم کے افسانوی ادب (Fiction) میں صرف یہی ظاہری فرق نہیں ہے کہ ایک میں کرداروں کو بات چیت کرتے ہوئے دکھایا جاتا ہے اور دوسرے میں ان کی سوانح اور تاریخ بیان کی جاتی ہے۔ بدقسمتی سے بہت سے ڈرامے ناول ہوتے ہیں جو مکالموں سے چلتے ہیں اور ایک ایسا ڈراما لکھنا بھی ناممکن نہیں ہے جو خطوں کے ذریعے ترتیب دیا گیا ہو۔

لیکن ناول میں ''جذبات'' اور ''واقعات'' پیش کیے جاتے ہیں ڈراما میں ''کردار'' اور ''کارنامے'' پیش کیے جاتے ہیں ناول آہستہ آہستہ آگے بڑھتا ہے اور ہیرو کے جذبات، کسی نہ کسی ذریعے سے، مکمل چیز کے کھل کر سامنے آنے اور اختتام تک پہنچنے کے رجحان کو روکتے رہتے ہیں۔ برخلاف اس کے ڈرامے میں تیز رفتاری ہوتی ہے اور ہیرو کے کردار کا انجام تک پہنچنا لازمی ہوتا ہے۔ ڈراما رکتا نہیں ہے بلکہ اسے روکا جاتا ہے۔ ناول کا ہیرو دکھ اٹھاتا اور مصیبتیں جھیلتا ہے اور اسے کم از کم بہت زیادہ عملی نہیں ہونا چاہئے۔ ڈرامائی ہیرو سے ہم عمل، سرگرمی اور کارناموں کی توقع رکھتے ہیں۔ گرانڈیسن، کلیریسا، پمیلا، وکار اوف ویک فیلڈ، ٹوم جونس، اگر دکھ جھیلتے ہوئے انسان نہیں ہیں تو وہ سست رفتار اور پیچھے کی طرف جاتے ہوئے انسان ضرور ہیں اور

سارے واقعات کسی نہ کسی طرح ان کے جذبات سے ابھرتے اور پیدا ہوتے ہیں۔ ڈرامے میں ہیرو سوائے اپنے کسی کو ابھرنے نہیں دیتا۔ وہ ہر چیز پر حاوی ہوتا ہے اور اپنے راستے کے تمام رخنوں کو دور کرتا ہے اور اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو پھر خود ان کے نیچے دب کر رہ جاتا ہے۔

ہمارے دوستوں کی یہ رائے تھی کہ ناول میں ''اتفاق'' کو بھی کچھ نہ کچھ ضرور ملنی چاہئے لیکن ساتھ ساتھ ''یہ اتفاقات'' ہمیشہ کردار کے جذبات ہی سے پیدا ہوں اور آگے بڑھیں برخلاف اس کے ''تقدیر'' جو ظاہرہ طور پر غیر مربوط حالات کی مدد سے کرداروں کو آگے بڑھاتی جاتی ہے اور ان کی مرضی کے بغیر ایک ان دیکھی تباہی میں پھنسا دیتی ہے۔ صرف ڈرامے میں جگہ پا سکتی ہے۔ ''اتفاق'' سے دردناک صورت حال تو پیدا ہو سکتی ہے لیکن ''المناک'' صورت حال پیدا نہیں ہو سکتی۔ برخلاف اس کے ''تقدیر'' کو ہمیشہ ہولناک ہونا چاہئے اور وہ اس وقت حد درجہ المناک بھی ہو جاتی ہے، جب وہ ایک مجرم اور ساتھ ساتھ ایک بے گناہ کو بھی، جو اس سے بالکل غیر متعلق تھا، تباہی کے گڑھے میں دھکیل دیتی ہے۔

ان نتائج نے انہیں ہیملٹ اور اس کی خصوصیات کی طرف رجوع کیا۔ اس کے بارے میں یہ کہا گیا کہ یہاں ہیرو ''کردار'' سے زیادہ ''جذبات'' کا اظہار کرتا ہے۔ واقعات ہی اسے آگے بڑھاتے ہیں اور اسی لیے اس ڈرامے میں کسی حد تک ناول کا سا پھیلاؤ ہے۔ لیکن چونکہ بنیادی طور پر ''تقدیر'' اس کی تشکیل کرتی ہے اور چونکہ اس کا قصہ ہولناک واقعہ سے شروع ہوتا ہے اور ہیرو مسلسل ایک ہولناک واقعہ کی طرف بڑھتا رہتا ہے، تو یہ ڈراما بہترین معنی میں ایک المیہ بن جاتا ہے اور اسی لیے اس کا انجام بھی المیہ کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتا۔

گوئٹے

کلاسیکیت اور رومانیت

(1836ء-1848ء)

میرے ذہن میں ایک نیا فقرہ آیا ہے جو اس بات کی اچھی تشریح کرتا ہے۔ میں کلاسیک کو ''صحت مند'' اور رومانی کو ''مریضانہ یا بیمار'' کے نام سے موسوم کرتا ہوں۔ ان معنی میں ''نیبل انگ جن لیڈ'' اسی طرح کلاسیک کہی جا سکتی ہے جس طرح ہم ''ایلیڈ'' کو کلاسیک کہتے ہیں۔ کیونکہ یہ دونوں تصانیف صحت مند، موثر اور پر زور ہیں۔ ہماری جدید ترین تصانیف زیادہ تر رومانی ہیں۔ اس لیے نہیں کہ وہ نئی ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ کمزور، افسردہ اور بیمار ہیں۔ کسی قدیم تصنیف کو صرف اس لیے کلاسیک نہیں کہا جا سکتا کہ وہ قدیم ہے بلکہ اس لیے کہ وہ مضبوط و مستحکم، تازہ، پر مسرت اور صحت مندانہ ہے۔ اگر ہم کلاسیکیت اور رومانیت میں اس طرح فرق کریں تو ہمیں اپنا راستہ صاف نظر آ سکے گا۔

گوئٹے

ارسطو کی بوطیقا کا تتمہ

(1827ء)

ہر وہ شخص جسے فن شاعری کے نظریے سے عام طور پر اور ٹریجیڈی سے خاص طور پر دلچسپی ہے، اسے ارسطو کی تصنیف ''بوطیقا'' کا وہ حصہ یاد ہوگا جس نے شارحین کو اتنا پریشان کیا ہے کہ وہ آج تک اس کے صحیح معنی کے بارے میں متفق نہیں ہو سکے ہیں۔ یہ عظیم مصنف ٹریجیڈی کے گہرے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ ٹریجیڈی کا کام یہ ہے کہ وہ دل ہلا دینے والے عمل اور واقعات سے ترس اور خوف کے جذبات ابھارے اور ان نام نہاد جذبات سے تماشائیوں کی روح کا تزکیہ (کیتھارسس) کر دے۔

میں ''بوطیقا'' کے اس حصے کا ترجمہ پیش کرتا ہوں جس سے میرے خیالات کا بہتر طور پر اظہار ہو سکتا ہے۔ ارسطو لکھتا ہے کہ ''ٹریجیڈی با معنی اور بھرپور عمل کی نقل ہے۔ جس کی مقررہ وسعت ہوتی ہے اور جو مخصوص کرداروں کے ذریعے دلچسپ زبان میں پیش کی جاتی ہے اور جس میں ہر کردار اپنا مخصوص کام کرتا ہے۔ اس میں کوئی ایک شخص ساری بات کو افسانے کی طرح بیان نہیں کر دیتا۔ لیکن ترس اور خوف کے جذبات ابھار کر ڈراما کچھ وقفے کے بعد ان جذبات میں توازن پیدا کر کے ختم ہو جاتا ہے۔''

میرا خیال ہے کہ اس ترجمے سے میں نے عبارت کے اس ابہام کو دور کر دیا ہے جو اس سے اب تک منسوب کیا جاتا رہا ہے۔ اب میں اس میں اتنا اضافہ اور کرتا ہوں۔

کیا ارسطو، کیونکہ درحقیقت وہ محض ٹریجیڈی کی تکنیک کی بات کرتا ہے، اپنے مقصد کی طرف اشارہ کرنے میں ٹریجیڈی کے اثر کا بھی خیال رکھتا ہے اور خاص طور پر اس بعید اثر کا جو ٹریجیڈی میں تماشائیوں پر ڈالتی ہوگی؟ اس کا جواب یہ ہے کہ ہرگز نہیں وہ اس بات کا واضح طور پر اظہار کرتا ہے کہ جب ٹریجیڈی عمل در عمل کے ذریعے خوف اور ترس کے جذبات ابھار چکتی ہے تو اسے اسٹیج پر ہی اس طور پر اپنے انجام کو پہنچ جانا چاہئے ان جذبات میں ایک توازن اور ہم آہنگی پیدا ہو جائے۔

کیتھارسس (تزکیہ) کے ذریعے وہ اسی متوازن نقطہ عروج پر پہنچ جانا چاہتا ہے جو ہر ڈرامے کے لیے بنیادی اور لازمی چیز ہے اور حقیقت میں ساری شاعرانہ تصانیف کے لیے بھی ضروری ہے۔ ٹریجیڈی میں یہ بات انسانی ایثار سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ بات کسی ہمدرد دیوتا یا پھر اس کے قائم مقام کی مداخلت سے بھی حاصل ہوسکتی ہے۔ جیسا کہ ہمیں ابراہم اور اگامم نن کے سلسلے میں نظر آتی ہے۔ غرض کہ ٹریجیڈی کے لیے اگر وہ مکمل شاعرانہ تصنیف ہے، کوئی نہ کوئی سمجھوتا، کوئی نہ کوئی حل ڈرامے کے انجام کے لیے ضروری ہے۔ یہ حل اگر ایک خاطر خواہ اور پسندیدہ نتیجے سے حاصل ہوا ہے تو اس سے ایک معمولی اوسط درجے کا فن پیدا ہوگا جیسا کہ ہمیں السسٹس کی واپسی میں ملتا ہے برخلاف اس کے کامیڈی میں تمام مشکلات کو حل کرنے کے لیے، جو ظاہر ہے کہ خوف اور ترس کے سلسلے میں کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتیں ''شادی'' دکھائی جاتی ہے جس سے زندگی کا بھرپور انجام پیش نہیں کیا جا سکتا، لیکن پھر بھی وہ اہم اور سنجیدہ نقش چھوڑتی ہے۔ کوئی شخص مرنا نہیں چاہتا بلکہ ہر شخص شادی کرنا چاہتا ہے اور یہیں افادیت پسند جمالیات کے نقطہ نظر سے، نیم مزاحیہ، نیم سنجیدہ، ٹریجیڈی اور کامیڈی کے درمیان فرق سامنے آتا ہے۔

جو کوئی بھی تہذیب نفس کے اخلاقی اور روحانی راستے پر چلتا ہے اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ٹریجیڈیاں اور المیہ قصے ذہن کو تسکین نہیں دیتے بلکہ روح و قلب کو

اضطراب و بے قراری کے عالم میں لے جاتے ہیں اور ذہن میں بے یقینی اور پراگندگی پیدا کرتے ہیں۔ نوجوان چونکہ اس کیفیت کو دل سے پسند کرتے ہیں اسی لیے وہ ایسی چیزوں میں گہری دلچسپی لیتے ہیں۔

ہم نے جو کچھ شروع میں کہا تھا اسے پھر دہراتے ہیں۔ ہم نے کہا تھا کہ ارسطو ٹریجیڈی کی تکنیک کی بات کرتا ہے کیونکہ اسے اپنا مقصد بنا کر شاعر مخصوص طریقے سے، ایک ایسی چیز تخلیق کر سکتا ہے جو واقعی دلکش بھی ہو، اور سننے اور دیکھنے کے قابل بھی۔

اگر شاعر نے، اہم مسائل اٹھا کر اور قرینے سے ان کا حل پیش کر کے اپنا فرض پورا کر دیا ہے تو اسے صورت میں یہی عمل دیکھنے والے کے ذہن میں بھی پیدا ہو جاتا ہے۔ پیچیدگی اسے الجھائے گی، مسائل کا حل اس میں شعور و آگہی بھی پیدا کرے گا، لیکن جب وہ گھر لوٹے گا تو پہلے سے بہتر انسان بن کر نہیں لوٹے گا۔ برخلاف اس کے، اگر وہ غور و خوض کا عادی ہے، تو وہ اس بات پر خود سے الجھے گا کہ گھر پہنچ کر وہ اتنا ہی نکما، اتنا ہی شدت پسند، اتنا ہی کمزور، ویسے ہی محبت کے قابل یا محبت کا نااہل رہتا ہے جیسا کہ وہ پہلے تھا۔ اس لیے ہمارا خیال ہے کہ ہم نے اس سلسلے میں جو کچھ کہا جا سکتا ہے کہہ دیا ہے تاوقتیکہ یہ بات تحقیق و تفتیش سے اور زیادہ واضح نہ ہو جائے۔

کولرج

(1772ء-1834ء)

سیموئل ٹیلر کولرج 1772ء میں ڈیون شائر میں پیدا ہوا۔ اس کا باپ وہاں کے مقامی گرامر اسکول میں ماسٹر تھا اور اپنی بردباری، حلم اور علم کے باعث احترام کی نظم سے دیکھا جاتا تھا۔ باپ کی وفات کے بعد 1781ء میں کولرج کرائسٹ ہسپتال میں ایک خیراتی طالب علم کی حیثیت سے بھیج دیا گیا یہاں وہ آٹھ سال تک رہا۔ 1793ء میں وہ جیسس کالج کیمبرج میں داخل ہوا اور اپنا زیادہ وقت مختلف موضوعات پر کتابیں پڑھنے پر صرف کیا۔ گفتگو کرنے کا سلیقہ اسے فطرت سے ودیعت ہوا تھا۔ وہ ایسے سلیقے سے گفتگو کرتا تھا کہ اپنی علمیت اور خوش گفتاری کی وجہ ہی سے سارے کیمبرج میں مشہور ہو گیا۔ 1794ء میں رابرٹ ساؤتھے سے اس کی ملاقات ہوئی اور دونوں نے مل کر امریکہ کے لیے ایک ''مثالی منصوبہ'' Pantisocracy پیش کیا۔ اسی سال بغیر ڈگری لیے کولرج نے کیمبرج کو خیر باد کہہ دیا۔ 1795ء میں ساؤتھے کی سالی، سارا فریکر سے اس کی شادی ہوئی 1796ء میں واچ مین کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا اور اسی سال اس کا پہلا مجموعہ کلام Poems on Various Occasions کے نام سے شائع ہوا 1797ء میں ولیم ورڈسورتھ اور اس کی بہن ڈوروتھی کولرج کے پڑوس میں آ بسے۔ یہاں ان دونوں کے درمیان تبادلہ خیال ہوا اور 1798ء میں دونوں نے مل کر ''لیریکل بیلیڈز'' کے نام سے ایک مجموعہ شائع کیا کولرج کی مشہور نظم ''این شی اینٹ میرینر'' (Ancient Mariner) پہلی بار اسی مجموعہ میں شائع ہوئی 1799ء-1800ء میں وہ جرمنی میں رہا جہاں اس نے شلر کے Wallenstein کا انگریزی میں ترجمہ کیا۔ جرمنی سے واپسی پر وہ ساؤتھے

کے قریب ''لیک کنٹری'' میں رہنے لگا۔ اسی زمانے میں اس نے اپنی بہترین شاعری تخلیق کی جس میں ''کرسٹابیل 2'' ''ڈیجیکشن این اوڈ'' دی پینس اوف سلیپ وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں 1802ء میں اسے افیم کھانے کی عادت پڑ گئی اور اس کی صحت خراب رہنے لگی۔ تبدیلی آب و ہوا کے لیے 1804-05ء میں وہ مالٹا میں رہا لیکن اس عادت کی وجہ سے اس کی صحت ٹھیک نہ ہو سکی۔ انگلستان واپس آ کر اس نے ادب کے بارے میں کئی لیکچر دیے 1809 میں فرینڈ کے نام سے دوسرا رسالہ نکالا مگر اسے بھی جلد بند کر دینا پڑا 1811ء میں اس نے شیکسپیئر پر لیکچر دیے 1813ء میں اس کا ڈراما ''ریمورس'' (Remorse) لندن میں کامیابی کے ساتھ شائع ہوا۔ افیم کی عادت نے اسے اتنا تباہ کر دیا تھا اور وہ خود اتنا عاجز آ چکا تھا کہ 1812ء میں مستقلاً ڈاکٹر جیمس گلیمن کے پاس ہائی گیٹ میں اٹھ آیا۔ 1816ء میں اس کی مشہور نظم ''کبلا خاں'' شائع ہوئی 1817ء میں اس کا ایک اور مجموعہ کلام Sybilline Leaves شائع ہوا اور اسی سال اس کی مشہور زمانہ تصنیف ''بایو گرافیا لٹریریا'' شائع ہوئی 1818ء میں اس نے لیکچروں کا ایک اور سلسلہ دیا جس کا موضوع تھا ''تخیلی کاموں کو جانچنے کے اصول'' 1825ء میں ایڈس ٹوری فلیکشن اور 1830ء میں این ایسے اون چرچ اینڈ اسٹیٹ شائع ہوا 1834ء میں وہ مر گیا اس کے مرنے کے بعد اس کی بیٹی اور بھتیجے نے اس کے کئی مجموعے مرتب کیے جن کے نام یہ ہیں: Literary Remains چار جلدوں میں 1836ء-1839ء میں Specimen on the table Talk دو جلدوں میں 1835ء میں Confessions of an Enquiring Spirit 1840ء میں۔

یہ داستان حیات اس شخص کی ہے جس نے انگریزی ادب کی فکر میں ایک نئے رخ کا اضافہ کیا اور رومانی تحریک کو ایک نئی توانائی عطا کر کے خود اس کا فلسفی بن نقاد و راہنما بن گیا۔ یہ بات واضح رہے کہ تنقید کا ایک نیا باب ورڈ سورتھ کی ''تمہید''

(Preface) سے کھلتا ہے اور اس تنقید کا آغاز ہوتا ہے جو قدماء کے اصولوں سے آزاد ہے۔ ''تمہید'' کو پڑھتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام اصطلاحیں، جو اب تک تنقید میں استعمال ہوتی آئی تھیں، یہاں استعمال نہیں ہوئی ہیں۔ اپنی جدت پسندی کے زور میں ورڈ سورتھ مہذب مدنی معاشرے کے بجائے دیہاتی زندگی کو مرکز توجہ بناتا ہے اور دیہاتیوں کی زبان کو معیار قرار دیتا ہے۔ وہ فن کے بجائے حقیقت پر اور شاعری میں جذبات پر زور دیتا ہے۔ اس کے خیالات پڑھ کر ایک طرف انتہا پسندی کا احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہاں ایک آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔ کولرج کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ان خیالات کی ضروری تصحیح کر کے انہیں ایک نیا توازن دے کر قابل قبول بنا دیتا ہے۔ ''بایوگرافیا لٹریریا'' کو جو کولرج کی سب سے اہم تنقیدی تصنیف ہے، اس نے ورڈ سورتھ کے نام ہی معنون کیا ہے۔ یہاں اس نے ورڈ سورتھ سے اختلاف کیا ہے لیکن یہ اختلاف ایک ایسی دوستانہ ہمدردی کے ساتھ کیا ہے کہ اس طور پر اس نوعیت کا کام اس سے پہلے کسی نے نہیں کیا تھا۔ کولرج یہ طریقہ کار اختیار کرتا ہے کہ پہلے ورڈ سورتھ کے خیالات کی وضاحت کرتا ہے اور اس وضاحت کے دوران اسے ایک بلند مقام دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ ان بنیادی امور پر بحث کرتا ہے جہاں اسے ورڈ سورتھ سے اختلاف ہے۔ اپنے ہمدردانہ تنقیدی رویے، اپنی جامعیت اور صلابت رائے کی وجہ سے یہ حصے تاریخ ادب میں کلاسیکل حیثیت اختیار کر گئے ہیں۔ اس اختلاف کی اہمیت دوہری ہے۔ ایک یہ کہ یہاں جو تنقیدی زبان استعمال کی گئی ہے وہ تنقیدی اسلوب کا مثالی نمونہ ہے اور دوسرے یہ کہ بحث کے دوران کولرج جس طور پر اصطلاحوں کے معنی متعین کرتا ہے وہ تنقیدی فکر میں ایک نئے باب کا اضافہ کرتے ہیں۔ تخیل (Imafination) اور واہمہ (Fancy) شاعرانہ فطرت، زبان اور جذبات وفن کے مسائل وہ اصول ہیں جو رومانی تنقید کی بنیاد بن جاتے ہیں۔

کولرج کے ہاں رومانی تنقید منطق اور روایت کے بجائے مابعد الطبیعات سے کام لیتی ہے۔ وہ قدماء کی تعریفوں اور نظریات کے بجائے نئے سرے سے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ شاعری کیا ہے؟ شاعر کی فطرت کیا ہونی چاہئے؟ شاعری کی زبان کیسی ہو اور ان سب کا جواب فلسفہ ونفسیات کی مدد سے دیتا ہے۔ اسی بحث میں ادب کی اہم ترین صفت ''تخیل'' قرار پاتی ہے۔ تخیل کے محرکات جذبات ہیں۔ نقاد کے لیے بھی قدماء کے اصولوں سے واقف ہونا ضروری نہیں رہتا بلکہ ایسا مذاق سخن پیدا کرنا ضروری ہو جاتا ہے جس کی مدد سے وہ اچھے اور برے میں امتیاز پیدا کر سکے۔ اس طرح رومانی تنقید تخلیق کرنے والے کی ذات میں اتر کر فن پارہ کا مطالعہ کرتی ہے۔ کولرج سارے ادب وشعر کو، سارے نظام فکر کو اسی رخ سے دیکھتا ہے۔ کولرج کی تنقید کی بنیادی صفت توازن اور صلابت رائے ہے اور یہی وجہ ہے کہ ''رومانی تنقید'' اپنے پورے نکھار اور صحت کے ساتھ کولرج کے ہاں نظر آتی ہے۔ یہاں رومانیت بیمار نہیں ہے۔ لیکن جب ذاتی رائے کا یہ اصول، عام آدمیوں اور کم پڑھے لکھے اور غیر متوازن لوگوں کے ہاتھ میں آیا تو مذاق سخن کا تصور ہوا ہو گیا اور ذاتی رائے کے اظہار نے تعصب کی عینک چڑھا لی اور ساری رومانی تنقید عدم توازن کی وجہ سے جذباتیت اور سنسنی خیزی کے گڑھے میں گر گئی۔ آج جو اخباروں اور رسالوں میں ذاتی رائے کے اظہار کو نقد و تبصرہ کا نام دیا جا رہا ہے یہ رومانی تنقید کی وہی ناجائز اولاد ہے جس نے تنقید کے سلسلہ نسب کو فلسفہ و مذاق سے کاٹ کر اسے بیسوا بنا دیا ہے، جو کوٹھے پر بیٹھی ہر راہرو کو دعوت نظارہ دے رہی ہے۔ جو آئے، جیسا آئے اس کے جسم کا بچھونا حاضر ہے۔ ہمارے دور میں آج بھی کولرج کی بحیثیت نقاد دائمی اہمیت ہے اور اس کی یہ حیثیت ہمیشہ باقی رہے گی۔

میں نے ''بایوگرافیا لٹریریا'' سے جن حصوں کا ترجمہ کیا ہے ان کے مطالعہ سے نہ صرف آپ کو رومانی تنقید کے مزاج کو سمجھنے میں مدد ملے گی بلکہ فکر و خیال کے نئے

راستے بھی سامنے آئیں گے۔ اب میرے سامنے ایک طریقہ کار تو یہ ہے کہ میں کولرج کے خیالات کا خلاصہ پیش کردوں تا کہ آپ اصل پڑھے بغیر کولرج کے بارے میں اپنی ادھوری، یک طرفہ رائے قائم کرلیں یا پھر یہ کروں کہ آپ کے راستے سے ہٹ جاؤں اور آپ سے کہوں کہ ان ترجموں کو پڑھ کر آپ براہ راست کولرج کے خیالات سے آگاہی حاصل کریں تا کہ آپ کا ذہن سوچنے کی طرف مائل ہو اور میرا خیال ہے کہ یہی طریقہ کار بہتر ہے۔

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved. ©2002-2006

کولرج

قوت تخیل

(1817ء)

تخیل میرے نزدیک یا تو بنیادی (Primary) ہوتا ہے یا ثانوی۔ بنیادی تخیل کو میں تمام انسانی ادراک اور زندہ قوت کا محرک سمجھتا ہوں۔ اور نفس محدود میں دائمی تخلیقی عمل کے لامحدود ''میں ہوں'' کی تکراری حیثیت رکھتا ہے۔ ثانوی تخیل کو میں اس کی صدائے بازگشت سمجھتا ہوں جو شعوری ارادے کے ساتھ ساتھ موجود ہوتا ہے، تاہم اپنی مخصوص قسم کی فعالیت میں بنیادی تخیل سے بعینہ مماثل ہوتا ہے۔ اور ان دونوں میں (یعنی بنیادی اور ثانوی تخیل میں) صرف درجے اور دائرۂ عمل کے طریق کار کا فرق ہوتا ہے۔ یہ گھلاتا ملاتا ہے، پھیلاتا بڑھاتا ہے اور بکھیرتا اڑاتا ہے تاکہ پھر سے تخلیق نو کر سکے۔ یا جہاں یہ طریق ناممکن ہو جاتا ہے، وہاں بھی ہر حالت میں اسے کامل بنانے اور ربط و وحدت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ بنیادی طور پر زندہ ہوتا ہے جیسے کہ تمام اشیاء (بحیثیت اشیاء) بنیادی طور پر بے حرکت اور جامد ہوتی ہے۔

اس کے برخلاف قوت واہمہ (Fancy) کے پاس جامد اور متعین چیزوں کے سوا کچھ بھی نہیں ہوتا۔ قوت واہمہ ایک طرح کے حافظے کے سوا کچھ نہیں ہے جو زمان و مکان کے نظام سے آزاد ہو گئی ہے اور ارادہ کے تجربی کرشمے سے مل گئی ہے اور بدل گئی ہے، جس کا اظہار ہم لفظ ''انتخاب'' سے کرتے ہیں لیکن اسی کے ساتھ عام حافظہ کی طرح وہ اپنا تمام تیار مواد قانون مناسب (LawofAssociation) سے حاصل کرتی ہے۔

کولرج

رومانی شاعری

(1817ء)

اس زمانے میں جب میں اور ورڈ سورتھ پڑوس میں رہتے تھے، زیادہ تر ہماری گفتگو شاعری کے دو اہم پہلوؤں پر مرکوز رہتی تھی۔ نیچر کی سچائی سے پورے طور پر ہمکنار رہ کر قاری کی ہمدردی کو ابھارنے کی قوت اور دوسرے تخیل کے رنگوں کے ترمیم وتبدل سے نئے پن کی دلچسپی پیدا کرنے کی قوت۔ وہ ایک دم سے پیدا ہو جانے والا حسن۔ جسے روشنی اور سائے کا اتفاقی امتزاج، چاندنی یا غروب آفتاب، ایک مانوس جانے بوجھے منظر پر پھیلا دیتا ہے۔ ہمیں ان دونوں قوتوں کو ملانے کی عملی حالت کی نمائندگی کرتا ہوا دکھائی دیا۔ یہ نیچر کی شاعری ہے۔ اس خیال سے یہ بات سامنے آئی کہ ان دو قسموں کی بہت سی نظمیں لکھی جا سکتی ہیں۔ ایک قسم میں واقعات اور کردار، ایک حد تک، مافوق الفطرت ہوں گے اور جو خوبی اور نزاکت پیدا کی جائے گی وہ ایسے جذبات کی ڈرامائی صداقت سے دلوں کو موہ لے گی جو اس قسم کی صورت حال میں قدرتی طور پر موجود ہوتے ہیں اور وہ حقیقی سمجھے جائیں گے۔ اور وہ ہر انسان کے لیے ان معنی میں حقیقی ہوں گے کہ ہر انسان نے کسی فریب یا توہم کے زیر اثر کسی نہ کسی وقت میں مافوق الفطرت چیزوں پر یقین ضرور کیا ہے۔ دوسرے قسم کے موضوع کے لیے عام زندگی سے رجوع کر کے وہاں سے مواد حاصل کی اجائے گا۔ کردار اور واقعات ایسے ہوں گے جو ہر گاؤں اور اس کے قرب و جوار میں ملتے ہیں جہاں کوئی

سوچنے اور احساس رکھنے والا دماغ انہیں تلاش کرتا ہے یا جب وہ خود اس کے سامنے آ جاتے ہیں تو ان پر غور کرتا ہے۔

اس خیال کے زیر اثر ''لیریکل بیلیڈز'' کا منصوبہ وجود میں آیا۔ اس منصوبے کے تحت یہ طے پایا کہ میں ایسے کردار اور اشخاص کی تلاش پر توجہ دوں جو مافوق الفطرت ہوں یا کم از کم رومانی ضرور ہوں مگر انہیں اس طرح پیش کیا جائے کہ ہماری اندرونی فطرت سے ان میں ایک انسانی دلچسپی اور سچائی کی شباہت پیدا ہو جائے تاکہ تخیل کی ان شعوری جھلکیوں سے ''بے عقیدگی'' کا وہ شعوری التوا پیدا ہو جائے جس سے شاعرانہ عقیدہ پیدا ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے ورڈسورتھ اپنی توجہ روزمرہ میں نئے پن کا حسن پیدا کرنے پر صرف کرے اور رسم و رواج میں ڈوبے ہوئے ذہن کو بیدار کر کے ایک ایسے احساس کو ابھارے جو مافوق الفطرت سے مشابہت رکھتا ہو اور اسے ہماری نگاہوں کے سامنے پھیلے ہوئے عجائبات دنیا اور ان کی دلآویزی کی طرف موڑ دے۔ یہ ایک ختم نہ ہونے والا خزانہ ہے مگر ہر وقت ہماری نگاہوں کے سامنے ہونے کی وجہ سے اور کچھ خود غرضانہ تردد میں پڑے رہنے کی وجہ سے ہم آنکھیں ہونے کے باوجود نہیں دیکھتے۔ کان ہونے کے باوجود نہیں سنتے اور دل رکھتے ہوئے بھی نہ محسوس کرتے ہیں اور نہ سمجھتے ہیں۔

کولرج

نظم اور شاعری

(1817ء)

ایک نظم میں وہی عناصر ہوتے ہیں جو ایک نثر پارے میں ہوتے ہیں۔لہذا ان دونوں میں فرق ان عناصر کے مختلف نوعیت کے اتحاد اور میل سے پیدا ہوتا ہے اور مختلف مقاصد کے باعث ظہور میں آتا ہے۔مقصد کے فرق کے مطابق ہی (ان عناصر کے) اتحاد اور میل کا فرق پیدا ہوگا۔ممکن ہے کہ مقصد صرف یہ ہو کہ ایک مصنوعی ترتیب سے چند امور یا مشاہدات کو حافظے میں محفوظ کرنے اور یاد رکھنے کی سہولت بہم پہنچائی جائے۔نتیجے کے طور پر اس اتحاد کو نظم کا نام اس لیے دیا جائے گا کہ یہ بحر و قافیہ یا دونوں سے مل کر بنی ہے اور اسی لیے نثر سے ممیز ہے۔ان معنی میں اس شعر کو بھی نظم کے ذیل میں لانا ہوگا:

لٹھے کو کھڑا کیا کھڑا ہے
ہاتھی کو بڑا کیا بڑا ہے 1

اسی قسم اور قبیل کے بہت سے اشعار اور نظمیں ہیں۔کیونکہ وزن اور آوازوں کی تکرار میں ایک خاص لطف ہوتا ہے اس لیے وہ تمام تحریریں، خواہ ان کا مواد کچھ بھی ہو نظمیں ہی کہلائیں گی۔

اتنا تو ظاہری ''ہیئت'' کے بارے میں کہا جا سکتا ہے۔مقصد اور مواد کے فرق سے ایک اور وجہ بھی سامنے آتی ہے فوری مقصد سچائی کا ابلاغ ہو سکتا ہے۔یہ سچائی خواہ

مطلق اور قطعی ہو جیسی سائنسی تصانیف میں ہوتی ہے یا تجربہ میں آئے ہوئے اور رقم کیے ہوئے حقائق ہوں جیسے کہ تاریخ میں ہوتے ہیں۔ مقصد کے حصول کے نتیجے میں لطف تو حاصل ہو سکتا ہے اور وہ بھی اعلیٰ ترین اور انتہائی دائمی قسم کا لیکن یہ بذات خود فوری مقصد نہیں ہوتا۔ دوسری تصانیف میں لطف کے ابلاغ کو

1۔ کالرج نے یہ شعر دیا ہے:

Thirty Days Hath September

April, June and November

فوری مقصد قرار دیا جا سکتا ہے اور حالانکہ سچائی، خواہ وہ ذہنی یا اخلاقی ہو، اساسی مقصد قرار پائے تاہم اس سے مصنف کے کردار کا فرق تو سامنے آئے گا لیکن اس طبقے کا فرق سامنے نہیں آئے گا جس سے وہ تصنیف متعلق ہے۔ معاشرے کی وہ حالت یقیناً بہت بڑی نعمت ہے جس میں فوری مقصد صحیح اور اساسی مقصد کی گمراہی سے مات کھا جائے۔ جس میں طرز اور تمثال (امیجری) کی دلکشی و دلاویزی بھی اعلیٰ ترین تصانیف کو نفرت و حقارت سے نہ بچا سکیں۔

لیکن لطف کا ابلاغ ایک ایسی تصنیف کا بھی فوری مقصد ہو سکتا ہے جو بحر و قافیہ میں نہ لکھی گئی ہو اور وہ مقصد کمال خوبی کے ساتھ حاصل بھی کر لیا گیا ہو جیسے ناول یا رومانی داستانوں میں۔ کیا بحر کو، قافیہ یا بغیر قافیہ کے ان میں شامل کر دینے سے وہ نظم کہلائی جا سکتی ہے؟ جواب یہ ہے کہ کوئی چیز بھی مستقل طور پر لطف بہم نہیں پہنچا سکتی جو اپنے وجود کے اندر اس امر کے اسباب نہیں رکھتی کہ وہ ایسی کیوں ہے اور اس کے برعکس کیوں نہیں ہے؟ اگر بحر کا اضافہ کیا جائے تو ضروری ہے کہ اس کے تمام دوسرے حصوں کو بھی اسی کے موافق بنایا جائے۔ وہ ایسے ہونے چاہئیں کہ ہر حصے کی طرف دائمی اور واضح توجہ کا جواز پیدا کر سکیں جو وزن اور آواز کی موزوں تکرار سے پیدا ہوتا ہے۔ لہٰذا آخری تعریف اس بحث سے یوں اخذ کی جا سکتی ہے کہ ایک نظم اس نوع کی تصنیف ہے جو

سائنسی تصانیف سے ان معنی میں مختلف ہوتی ہے کہ اس کا فوری مقصد لطف بہم پہنچانا ہوتا ہے، سچائی بہم پہنچانا نہیں ہوتا۔ اور وہ تمام دوسری قسم کی تصانیف سے بھی اس طرح مختلف ہوتی ہے کہ وہ اپنے پورے وجود سے کل سے ایسا لطف بہم پہنچاتی ہے جو مختلف حصوں سے الگ الگ پیدا ہو کر ایک اتحاد قائم کرتا ہے۔

اگر کوئی شخص پھر بھی، ایسی تصنیف کو، نظم کہنے پر مصر ہے، جس میں قافیہ یا بحر ہوں یا قافیہ اور بحر دونوں ہوں تو اس کی رائے پر بحث نہیں کروں گا۔ یہ امتیاز کم از کم مصنف کی نیت واضح کرنے کے لیے کافی ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ مکمل نظم قصے کی حیثیت سے یا دلچسپ خیالات کے ایک سلسلے کی حیثیت سے بھی دلچسپ یا دلکش ہے تو میں یقیناً اسے بھی نظم کو موزوں جزو تسلیم کروں گا اور اسے ایک مزید صفت قرار دوں گا۔ لیکن اگر ایک حقیقی نظم کی تعریف درکار ہے تو میرا جواب یہ ہوگا کہ وہ نظم لازمی طور پر ایسی ہو جس کا ایک حصہ دوسرے حصے کو باہمی طور پر آگے بڑھا رہا ہو اور ایک حصہ دوسرے حصے کی وضاحت کر رہا ہو۔ اور سارے حصے اپنے تناسب کے اعتبار سے ہم آہنگ ہوں اور عروضی نظام کے مقصد اور معلوم اثرات کو آگے بڑھا رہے ہوں۔ ہر دور کے فلسفی نقاد تمام ممالک کے نقادوں کے اس قطعی و آخری فیصلے سے متفق ہیں کہ اس نظم کو صحیح معنی میں نظم نہ کہا جائے جس میں ایک طرف پر زور مصرعے اور ابیات ہوں، جن میں سے ہر ایک (بیت اور مصرع) قاری کی توجہ اپنی ہی طرف مبذول کرا رہا ہو، اور اس طرح پورے متن سے خود کو الگ اور بے تعلق کر رہا ہو۔ حالانکہ الگ الگ مصرعوں یا ابیات کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ مل جل کر نظم کے مختلف حصوں کو ہم آہنگ کریں اور اپنی الگ اکائی نہ بنائیں۔ دوسری طرف ایسی ٹکڑے ٹکڑے نظم کو بھی جس سے قاری جلدی سے بغیر مختلف حصوں سے متاثر ہوئے، عام نتیجہ اخذ کر لیتا ہے، صحیح معنی میں نظم نہیں کہا جا سکتا۔ نظم کو ایسا ہونا چاہئے کہ وہ قاری کو ساتھ لے کر بڑھے۔ محض تجسس کے میکانکی محرکات یا مقصد تک جلدی سے پہنچ جانے کی مضطربانہ خواہش کے سہارے نہیں، بلکہ

ذہن کی پر لطف سرگرمیوں کے ساتھ، خود سفر کی دلکشیوں میں محو ہو کر، سانپ کی چال کی طرح، جسے مصریوں نے قوت کی علامت قرار دیا، یا ہوا میں آواز کے گزرنے کی رفتار کی طرح، قاری قدم قدم پر ٹھہرتا ہے۔ پھر تھوڑا سا پیچھے کی طرف پلٹتا ہے اور اس پیچھے کی طرف حرکت کرنے سے وہ قوت حاصل کر لیتا ہے جو اسے پھر آگے کی طرف لے جاتی ہے۔

لیکن اگر اس بات کو نظم کی تسلی بخش خصوصیت مان لیا جائے تو بھی شاعری کی تعریف کرنے کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔ افلاطون اور جرمی ٹیلر کی تحریریں اور برنیٹ کی تصنیف ''نظریہ زمین'' (The Oriasacra) اس بات کا ناقابل تردیدہ ثبوت ہیں کہ اعلیٰ ترین شاعری بغیر بحر کے حتیٰ کہ نظم کی امتیازی صفات کے بغر بھی وجود میں آ سکتی ہے۔ ''عیسایا'' کا پہلا باب (جو پوری کتاب کا بڑا حصہ ہے) انتہائی پر زور معنی میں شاعری ہے۔ مگر یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ پیغمبر کا فوری مقصد سچائی کا اظہار نہیں بلکہ لطف کا اظہار تھا۔ مختصراً ہم لفظ شاعری کو کوئی معنی بھی دیں اس میں لازمی طور پر یہ بات شامل ہو گی کہ ایک نظم خواہ وہ کتنی ہی چھوٹی یا بڑی ہو، ساری کی ساری شاعری نہیں ہو سکتی اور نہ اسے ہونا چاہئے۔ لیکن اگر ہمیں ہم آہنگی سے پیدا ہونے والا اتحاد پیدا کرنا ہے تو باقی حصوں کو بھی شاعری کے مطابق بنایا جانا چاہیے۔ اور یہ کام اس وقت تک بروئے کار نہیں لایا جا سکتا جب تک کہ شعوری انتخاب اور مصنوعی ترتیب سے کام نہ لیا جائے حالانکہ اسے بھی شاعری کی کوئی مخصوص صفت نہیں بلکہ ایک صفت کہا جائے گا اور پھر یہ خصوصیت اس کے سوا کچھ اور نہیں ہو سکتی کہ شاعری کی زبان، نثر کی زبان کے مقابلے میں قاری کے اندر مسلسل اور لگاتار توجہ کو ابھار سکے، خواہ یہ زبان عام بول چال کی زبان ہو یا تحریری زبان ہو۔

شاعری کی ماہیت کے بارے میں خود میرے نتائج، قوت واہمہ اور تخیل کے ذیل میں پہلے بیان کیے جا چکے ہیں۔ شاعری کیا ہے؟ قریب قریب ایک ویسا ہی سوال ہے

جیسا کہ یہ سوال، کہ شاعر کیا ہے؟ ایک کا جواب دوسرے کا جواب ہے۔ کیونکہ یہ ایک ایسا فرق ہے جو خود شاعرانہ فطرت (جینیس) کا نتیجہ ہے شاعرانہ فطرت خود شاعر کے ذہن کے خیالات، جذبات اور تمثالوں کو سہارا دیتی ہے اور انہیں تبدیل کرتی رہتی ہے۔

شاعر، اپنے عالم کمال میں، انسان کی ساری روح کو حرکت میں لے آتا ہے۔ انسان کی ساری صلاحیتوں کو، ان کی اضافی قدر و قیمت اور منصب و رتبہ کے مطابق، ایک دوسرے کے ماتحت لے آتا ہے۔ وہ ہم آہنگی اور اتحاد کی روح پیدا کرتا ہے کہ جو ایک کو دوسرے سے پیوستہ اور ایک جان کر دیتی ہے۔ یہ عمل وہ اس امتزاجی اور جادو بھری قوت کے ذریعے کرتا ہے جس کو ہم نے خاص طور پر ''تخیل'' کا نام دیا ہے۔ یہ قوت پہلے ارادہ اور تفہیم کے ذریعے عمل میں آتی ہے اور پھر ان کے ناگزیر اور راٹل کنٹرول (حالانکہ یہ کنٹرول بہت دھیما اور چھپا ہوا ہوتا ہے) کے ذریعے متضاد یا بے ربط صفات کے درمیان توازن اور مفاہمت پیدا کر کے خود کو ظاہر کرتی ہے۔ جہاں یک رنگی، اختلاف کے ساتھ، عام موجود حقیقی کے ساتھ، خیال، تمثال کے ساتھ، فرد، نمائندہ کے ساتھ، ندرت و تازگی کا احساس، پرانے اور مانوس کے ساتھ، غیر معمولی جذبات کی کیفیت، معمولی کیفیت کے ساتھ، ہمیشہ زندہ اور مستقلاً قادر فیصلے، گہرے اور شدید جوش و احساس کے ساتھ مل جاتے ہیں۔ اور اس وقت بھی جب یہ قوت فطری اور مصنوعی کو ملا کر ہم آہنگ کرتی ہے، یہ فن کو نیچر کے طرز کو مواد کے شاعر سے ہماری عقیدت کو شاعری سے ہماری ہمدردی کے ماتحت رکھتی ہے۔

فی الحقیقت معاملہ فہمی و خوش مزاجی شاعرانہ جوہر کے جسم کا درجہ رکھتی ہے۔ قوت واہمہ اس کی آرائش ہے۔ حرکت اس کی زندگی ہے اور تخیل اس کی روح ہے، جو ہر جگہ موجود ہے اور ہر ایک کے اندر موجود ہے اور ان سب کو ملا کر ایک پر وقار اور ہوشمندانہ وحدت، کل کی تشکیل کرتی ہے۔

کولرج

شاعری کی زبان

(1817ء)

ورڈسورتھ کے نظریے سے میرے اپنے اختلافات اس مفروضے پر مبنی ہیں کہ شاعری کی مناسب زبان تمام تر وہ زبان ہے جو جائز مستثنیات کے ساتھ، حقیقی زندگی سے حاصل کی جائے اور جسے لوگ حقیقی زندگی میں بولتے ہیں یعنی وہ زبان جو اس وقت انسان کی فطرت بات چیت میں نظر آتی ہے جب وہ فطری جذبات کے اثر میں ہوتے ہیں۔ میرا اعتراض یہ ہے کہ اول تو یہ اصول کچھ خاص اقسام کی شاعری پر ہی عائد ہوسکتا ہے۔ دوم یہ اصول ان اقسام کی شاعری پر بھی پورا نہیں اترتا، سوائے ان معنی میں جن سے کسی نے اب تک انکار نہیں کیا (جہاں تک مجھے معلوم ہے یا میں نے مطالعہ کیا ہے) اور آخر میں اس حد تک کہ جہاں تک یہ اصول قابل عمل ہو۔ لیکن اصول کی حیثیت سے یہ اگر نقصان دہ نہیں ہے تاہم بیکار ضرور ہے اور اسی لیے اس پر نہ عمل کرنے کی ضرورت ہے اور نہ اس پر عمل کیا جانا چاہئے۔ ورڈسورتھ اپنے قاری کو مطلع کرتا ہے کہ اس نے عام طور پر دہقانی اور پست زندگی کا انتخاب کیا ہے۔ لیکن یہ انتخاب اس نے کسی پستی یا دیہاتی پن کی وجہ سے نہیں کیا یا مشکوک اخلاقی اثر والی تفریح و مسرت پیدا کرنے کے لیے بھی نہیں کیا جسے اعلیٰ طبقے کے لوگ یا نہایت مہذب لوگ اکثر اوقات، اپنے سے پست لوگوں کی بات چیت اور ان گھڑ بھونڈے طور طریقوں کی دلچسپ نقل کر کے حاصل کرتے ہیں۔ کیونکہ اس طرح جو تفریح و

مسرت حاصل ہوتی ہے اس کے تین واضح اسباب ہو سکتے ہیں۔ ایک تو وہ ''فطری پن'' جس سے ان چیزوں کو پیش کیا گیا ہے۔ دوسرے ''ادائیگی'' کا وہ ظاہرہ فطری پن جو مصنف کے علم و کمال سے مل کر بڑھ جاتا ہے اور ایسی ''نقل'' (Imitation) بن جاتا ہے جو محض ''نقل'' (Copy) سے مختلف و ممتاز ہوتا ہے تیسری وجہ قاری کے اندر پیدا ہونے والی برتری کے شعوری احساس میں ملتی ہے جو اس کے اور موضوع کے درمیان تضاد سے پیدا ہوتا ہے بالکل اسی طرح جیسے اسی مقصد کے لیے زمانہ قدیم میں بادشاہ اور امراء اپنے دربار میں مسخروں اور احمقوں (لیکن اس روپ میں زیادہ تر ذہین اور ذکی لوگوں) کو مقرر کرتے تھے۔ لیکن ورڈ سورتھ کے یہ مقاصد ہرگز نہیں تھے۔ اس نے پست اور دیہقانی زندگی کا انتخاب اس لیے کیا کہ ''اس حالت میں دل کے بنیادی جذبات کو زیادہ بہتر زمین میسر آتی ہے جس میں وہ پختگی و بلوغ کو پہنچ سکتے ہیں۔ جہاں پر کم دباؤ ہوتا ہے اور جہاں وہ زیادہ صاف اور زیادہ پر زور زبان میں اپنے جذبات کا اظہار کر سکتے ہیں۔ کیونکہ زندگی کی اس حالت میں ہمارے بنیادی احساسات زیادہ سادگی کی حالت میں ہوتے ہیں اور اس لیے زیادہ صحیح طور سے ان پر غور و فکر کیا جا سکتا ہے اور زیادہ پر زور طریقے سے ان کو ادا کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ دیہاتی زندگی کے طور طریقے ان بنیادی احساسات کی کوکھ سے جنم لیتے ہیں اور دیہاتی پیشوں اور کاموں کی مخصوص نوعیت کی وجہ سے زیادہ آسانی سے سمجھے بھی جا سکتے ہیں اور زیادہ پائدار بھی ہوتے ہیں۔ اور آخر میں یہ کہ اس حالت میں انسان کے جذبات قدرت کی حسین اور دائمی صورتوں سے پیوستہ ہوتے ہیں۔''

یہ امر غور طلب ہے کہ صحت مند احساسات اور سوچنے والے ذہن کی تشکیل کے راستے میں منفی عوامل ایسے رخنے پیدا کر دیتے ہیں جو ان عوامل سے کم مہیب نہیں ہیں جو تحریف اور خبث کی ملاوٹ سے پیدا ہوتے ہیں۔ مجھے یقین ہے کہ دیہاتی زندگی میں انسانی روح کے پھلنے پھولنے اور زندہ رہنے کے لیے چند بنیادی شرائط کا موجود

ہونا ضروری ہے۔ ہر شخص دیہات کی زندگی یا دیہاتی مشقت میں پھل پھول نہیں سکتا۔ اگر تعلیم یا پیدائشی صلاحیت یا دونوں پہلے سے کسی شخص میں موجود ہیں تو اسی وقت نیچر کے تغیرات، اس کی شکل اور اس کے حادثات اسے متحرک کر سکتے ہیں۔ اگر کسی شخص کے پاس یہ چیزیں کافی نہیں ہیں تو اس شخص کا ذہن سکڑ جاتا ہے اور محرکات کے فقدان کی وجہ سے سخت ہو جاتا ہے اور انسا خود غرض، بوالہوس، کمینہ اور سخت دل ہو جاتا ہے۔ اگر میرا اپنا تجربہ خصوصیت کے ساتھ غلط نہیں ہے اور دیہات کے ان معزز پادریوں کا تجربہ غلط نہیں ہے، جن سے میں نے اس موضوع پر گفتگو کی ہے، تو جو نتائج سامنے آئے ہیں ان سے پست اور دیہاتی زندگی کے مفید اثرات کے بارے میں شبہ ہوتا ہے۔ برخلاف اس کے سوئٹزرلینڈ یا دوسرے ملکوں کے پہاڑی لوگوں کی اپنی زمین سے گہری وابستگی اور مہم جویانہ جذبے کو دیکھتے ہوئے جو نتیجہ نکالا جا سکتا ہے وہ ایک قسم کی دیہاتی زندگی سے تعلق رکھتا ہے، عام دیہاتی زندگی سے نہیں۔ یا پھر ان سے مصنوعی شائستگی کے نہ ہونے کا پتہ چلتا ہے۔ برخلاف اس کے یہ پہاڑی لوگ، جن کے طور طریقوں کی اس قدر مدح سرائی کی جا چکی ہے، وہ لوگ ہیں جو اپنے جیسے دوسرے ملکوں کے پہاڑیوں کے مقابلے میں زیادہ تعلیم یافتہ اور مطالعے کے زیادہ شائق ہیں لیکن جہاں یہ معاملہ نہیں ہے، جیسا کہ شمالی ویلز کے دیہاتیوں میں تو وہاں یہ قدیم پہاڑ اپنی ساری ہیبت ناکی اور شان و شکوہ کے باوجود اندھے کے لیے تصویر اور بہرے کے لیے موسیقی کی طرح ہیں۔

میں اس معاملے پر اتنی بحث نہ کرتا مگر اصل نکتہ یہی ہے جس پر تمام رجحانات اس طرح جمع ہو جاتے ہیں گویا یہی ان کا مرکز و ماخذ ہے (اس سے یہ بات بھی واضح ہو جاتی ہے کہ میرا شاعرانہ عقیدہ ورڈسورتھ کے اس نظریہ سے جس کا اظہار ''لیریکل بیلیڈز'' کی ''تمہید'' میں کیا گیا ہے، کہاں تک اور کس حد تک مختلف ہے) میں پورے یقین کے ساتھ ارسطو کے اصول پر عقیدہ رکھتا ہوں کہ شاعری بحیثیت شاعری بنیادی

طور پر مثالی (Ideal) ہوتی ہے اور یہ کہ وہ تمام اتفاقات اور عارضی اوصاف کو خارج کرتی ہے اور ان سے احتراز کرتی ہے اور یہ کہ اس کے رتبے، کردار یا پیشے کی ظاہرہ انفرادیتیں کسی ایک طبقے کی نمائندہ ہونی چاہئیں اور یہ کہ شاعری کے اشخاص اپنے جیسے دوسرے انسانوں کی خصوصیات کے حامل اور اس طبقے کی مشترک صفات سے متصف ہونے چاہئیں۔ یہ صفات ایسی نہیں ہونی چاہئیں جو کسی ایک باصلاحیت فرد میں پائی جاسکتی ہوں بلکہ ایسی صفات، جو مخصوص حالت میں ایک ایسے ہی فرد میں سب سے زیادہ قرین قیاس ہوں۔ اگر میرے استدلال درست ہیں اور میرے نتائج و استخراج اصولی ہیں تو یہ صحیح ہے کہ تھیوکریٹس کے گڈریوں اور یونان کے عہد زریں کے شاعرانہ طرز میں کوئی فرق نہیں ہوسکتا۔

اس لیے اگر میں اس نظریہ پر شک کرنے کے لیے مجبور ہوں، جس کے مطابق کرداروں کو منتخب کرنے کا حکم لگایا ہے، تو اس جملے کو ماننے میں مجھے اور بھی پس و پیش ہے جو پچھلے حوالے کے فوراً بعد آتا ہے اور جسے میں عام اصول کے طور پر بھی تسلیم نہیں کرسکتا۔ وہ جملہ یہ ہے کہ ''ان لوگوں کی زبان بھی (یقیناً ان تمام بنیادی خامیوں اور ان تمام اسباب سے پاک کر کے جن سے ناپسندیدگی و بیزاری پیدا ہوتی ہے) اختیار کرلی گئی ہے کیونکہ یہ وہ لوگ ہیں جو ہر وقت ان بہترین اشیاء سے ہمکنار رہتے اور ابلاغ کرتے رہتے ہیں جن سے زبان کا بہترین حصہ اخذ کیا گیا ہے اور کیونکہ وہ اپنے سماجی مقام اور اپنی سماجی زندگی کی یک رنگی و تنگ دامانی کی وجہ سے سماجی افتخار سے بری ہوتے ہیں اس لیے وہ احساسات اور تصورات کو سیدھی سادی غیر آرائشی زبان میں ادا کرتے ہیں۔'' اس بات کا میرے پاس یہ جواب ہے کہ ایک دیہاتی کی زبان جسے تمام صوبائی رنگ و ابتذال سے (جیسا کہ ورڈسورتھ کہتا ہے) پاک کر دیا گیا ہو اور جسے اس طرح بنا دیا گیا ہو کہ وہ اصول قواعد کے مطابق ہوگئی ہو تو ایسی زبان کسی بھی معقول آدمی کی زبان سے، خواہ وہ آدمی کتنا ہی عالم یا کتنا ہی مہذب کیوں نہ ہو، ہرگز

ہرگز مختلف نہیں ہوگی۔ اگر فرق ہوگا تو صرف یہ کہ وہ خیالات، جن کا ایک دیہاتی اظہار کرتا ہے، زیادہ محدود اور زیادہ غیر مربوط ہوتے ہیں۔ یہ بات اور بھی صاف ہو جاتی ہے اگر ہم ایک اور بات پر بھی غور کریں (جو یکساں اہمیت رکھتی ہے حالانکہ کم واضح ہے) کہ دیہاتی اپنی ذہنی صلاحیتوں کی ادھوری نشوونما اور اپنی کمتر درجے کی تربیت کی وجہ سے صرف الگ الگ اور غیر مربوط خیالات کا اظہار کرتے ہیں جن کا تعلق یا تو ان کے قلیل تجربے سے یا پھر ان کے روایتی عقائد سے ہوتا ہے۔ برخلاف ان کے ایک تعلیم یافتہ انسان، خصوصیت کے ساتھ، اشیاء کے درمیان ربط تلاش کرنے اور ان کو ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے یا وہ مختلف تصورات کے درمیان ان اضافی رشتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے جن سے کم و بیش عام قانون اخذ کیے جاتے ہیں۔ ایک ہوشمند انسان کے لیے تصورات و خیالات ہی بیش قیمت چیز ہیں خاص طور پر اس لیے کہ وہ ان اندرونی قوانین کو دریافت کرنے میں مدد کرتے ہیں جو دراصل اشیاء کے حقیقی وجود کا درجہ رکھتے ہیں، جو ان کے وجود کے طریق کار کا واحد حل ہیں اور جن کے علم و شعور پر ہمارا وقار اور ہماری قوت قائم ہے۔

اتنا ہی کم اتفاق میں (ورڈسورتھ کی) اس بات سے کرتا ہوں کہ ان اشیاء سے جن سے دیہاتی کو ہر وقت سروکار رہتا ہے، زبان کا بہترین حصہ تشکیل پاتا ہے۔ کیونکہ اگر ایک شے سے سروکار رکھنے کے معنی ایسی واقفیت کے ہیں جس سے غور کرنے میں مدد ملے تو ایک ان پڑھ دیہاتی کا مبلغ علم اور اس کا ذخیرہ الفاظ بہت محدود ہوتا ہے۔ وہ صرف ان چند چیزوں اور طریق عمل کو انفرادیت بخش سکتا ہے جو اس کی جسمانی آسائش و آرام سے تعلق رکھتے ہیں۔ رہیں نیچر کی باقی چیزیں تو وہ ان کا اظہار چند مبہم اصطلاحات و الفاظ ہی کے ذریعے کر سکے گا۔ دوسرے یہ کہ میں اس بات سے بھی انکار کرتا ہوں کہ وہ الفاظ، بندشیں اور تراکیب، جو ان اشیاء سے اخذ کی جاتی ہیں، جن سے ایک دیہاتی مانوس ہوتا ہے، خواہ ان اشیاء کا اسے واضح علم ہو یا مبہم، صحیح معنی میں

زبان کا بہترین نمونہ پیش کرتی ہیں یہ بات قیاس کے ذریعے تسلیم کی جاسکتی ہے کہ بہت سے جنگلی جانور ایسے ہیں جن کی آوازیں ممیز و مخصوص ہوتی ہیں۔ ان مخصوص آوازوں کے ذریعے وہ ایک دوسرے سے ان چیزوں کے بارے میں اشارے کرتے ہیں جو ان کی خوراک، جائے پناہ اور حفاظت سے تعلق رکھتے ہیں۔ تاہم ہم ان آوازوں کے مجموعے کو زبان کہتے ہوئے پس و پیش کرتے ہیں۔ اصل میں زبان کا بہترین حصہ صحیح معنی میں بذات خود ذہن کے عمل پر غور کرنے سے وجود میں آتا ہے۔ یہ شعوری طور پر اندرونی عوامل اور تخیل کے عمل و نتائج کو مستقل علامات کے ذریعہ تصرف میں لانے سے تشکیل پاتا ہے۔ جس کے بڑے حصے کی ان پڑھ لوگوں کے شعور میں کوئی جگہ نہیں ہوتی حالانکہ مہذب معاشرے میں ان باتوں میں جنہیں ان پڑھ لوگوں نے مذہبی معلموں اور اعلیٰ و برتر لوگوں سے سنا ہے، نقل اور لاشعوری یادداشت کے فطری عمل کے ذریعے، وہ لوگ بھی اس فعل میں حصہ دار بن جاتے ہیں جسے نہ انہوں نے بویا ہے اور نہ کاٹا ہے۔ اگر ہم اپنے کسانوں میں روزمرہ بولے جانے والے فقروں کی تاریخ پر غور کریں تو اس شخص کو، جو پہلے سے اس حقیقت سے واقف نہیں ہے، اس بات پر ضرور تعجب ہوگا کہ ان میں بڑی تعداد ایسے فقروں کی ہے جو تین یا چار صدی پہلے، خصوصیت کے ساتھ، یونیورسٹیوں اور مدرسوں کی جاگیر تھے اور ''اصلاحات'' (Reformation) کے زمانے میں مدرسوں سے منبر تک پہنچے اور وہاں سے رفتہ رفتہ عام زندگی میں داخل ہو گئے۔ ہمارے انتہائی پرجوش اور ذہین مبلغوں کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ یہ رہا ہے کہ وہ غیر مہذب قبائل کی زندگی میں ایسے الفاظ تلاش کریں جن کی مدد سے وہ سیدھی سادی اخلاقی و ذہنی باتوں کو بیان کر سکیں۔ حالانکہ یہ قبائل ایسے ہی قدرتی فضا و ماحول میں رہتے ہیں جس میں ہمارے اپنے کسان رہتے ہیں بلکہ اکثر قبائل ہمارے اپنے دیہاتیوں سے زیادہ بہتر اور جاندار قدرتی ماحول میں رہتے ہیں۔ اس لیے جب مسٹر ورڈسورتھ کہتے ہیں کہ ''اس

طرح ایک ایسی زبان (جس سے ان کی مراد دیہاتی زندگی کی وہ زبان ہے جو صوبائیت و ابتذال سے پاک کی جا چکی ہو) جو بار بار کے تجربے اور با قاعدہ احساسات کی کوکھ سے جنم لیتی ہے، اس زبان کے مقابلے میں زیادہ مستقل اور بہت زیادہ فلسفیانہ زبان ہوتی ہے جسے شعرائے کرام اس زبان کے بجائے استعمال کرتے ہیں اور جو یہ سمجھتے ہیں کہ وہ اس طرح، اسی تناسب سے، نہ صرف خود کو بلکہ اپنے فن کو بھی عزت بخش رہے ہیں جس تناسب سے وہ اظہار کی من مانی عادتوں میں ملوث ہوتے ہیں۔''مسٹر ورڈسورتھ کی اس بات کا جواب یہ دیا جا سکتا ہے کہ وہ زبان، جوان کی نظر میں ہے دیہاتیوں سے منسوب ہونے کا اس سے زیادہ حق نہیں رکھتی جتنا خود ہوگر ،بیکن ،ٹوم براؤن اور سر روجر کا اسلوب اس سے منسوب کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ اگر وہ صفات، جو ہر ایک کے ساتھ مخصوص ہیں، نکال دی جائیں تو نتیجہ ایک ہی نکلے گا۔ علاوہ ازیں وہ شاعر، جو منطقی طرز ادا اختیار کرتا ہے یا ایک ایسا اسلوب اختیار کرتا ہے جو بے بنیاد جدت پسندی اور نئے پن کے ذریعے پست اور استعجاب کی بدلتی ہوئی مسرت کو ابھارنے کے لیے موزوں ہے تو وہ حماقت اور خود بینی کی زبان، دیہاتیوں کی زبان کی جگہ نہیں، بلکہ خوش مزاجی اور فطری احساس کی زبان کی جگہ رکھ دیتا ہے۔

یہاں یہ بات میں قاری کو یاد دلانے کی اجازت چاہتا ہوں کہ میری بحث ان امور سے متعلق ہے جو ورڈسورتھ کے ان فقروں سے پیدا ہوئے ہیں ''انسان کی حقیقی زبان کا انتخاب''، ''ان لوگوں کی زبان کی (یعنی پست اور دیہاتی زندگی بسر کرنے والوں کی زبان کی) میں خود نقل کروں اور جہاں تک ممکن ہوانہی لوگوں کی زبان اپنا لوں'' نثر کی زبان اور شعر کی زبان میں نہ کوئی بنیادی فرق ہے اور نہ ہو سکتا ہے۔ خصوصیت کے ساتھ انہی باتوں کے خلاف میرا استدلال چلے گا۔

سب سے پہلے میں لفظ ''حقیقی'' کے استعمال اور اس کے ذومعنی مبہم اور گول مول مفہوم پر ہی اعتراض کرتا ہوں۔ ہر شخص کی زبان اس کے علم کی وسعت، اس کی

صلاحیتوں کی قوت اور اس کے احساسات کی گہرائی یا ذکاوت کے اعتبار سے مختلف ہوتی ہے۔ ایک یہ کہ ہر شخص کی زبان کی اپنی انفرادی صفات ہوتی ہیں۔ دوسرے یہ کہ ہر شخص کی زبان میں اس طبقے کی مشترک صفات بھی شامل ہوتی ہیں جس سے وہ تعلق رکھتا ہے اور تیسرے یہ کہ آفاقی استعمال و نوعیت کے الفاظ و تراکیب ہوتی ہیں۔ ہوکر، بیکن، بشپ ٹیلر اور برک کی زبان علماء کے طبقے کی مشترک زبان سے صرف ان معنی میں مختلف ہے کہ ان کے پاس خیالات کی کثرت و ندرت ہے جن کا وہ اظہار کرتے ہیں۔ الگرنن سڈنی کی زبان اس زبان سے بالکل مختلف نہیں ہے جسے اعلیٰ تعلیم یافتہ مہذب انسان لکھنے کا خواہش مند ہوگا اور (بے ساختگی اور کم مربوط خیالات کی روکا لحاظ رکھتے ہوئے کہ جو بات چیت میں قدرتی اور مناسب ہے) ایسی ہی زبان بولنے کا خواہش مند بھی ہوگا۔ ان دونوں میں سے کسی کی بھی زبان، مہذب سماج کی عام زبان سے اتنی مختلف نہیں ہے جتنی ورڈسورتھ کی سب سے زیادہ سادہ و سہل تصنیف کی زبان عام دیہاتی کی زبان سے مختلف ہے۔ لہٰذا "حقیقی" کے بجائے اسے "معمولی" یا "عام ابلاغ کی زبان" کہنا چاہئے۔ اور یہ زبان جیسا کہ ہم نے بتایا ہے پست اور دیہاتی زندگی کی زبان اور فقروں میں بھی اسی قدر موجود ہے جتنی کسی اور طبقے کی زبان میں۔ ہر ایک کی زبان کی مخصوص و منفرد صفات کو الگ کر دیجئے اور نتیجہ ایک سا نکلے گا۔ اور یقیناً زبان میں وہ تنسیخ و ترمیم، جو کسی بھی قسم کی نظم میں (ڈرامے وغیرہ کو چھوڑ کر) استعمال کرنے سے پہلے، دیہاتیوں کی زبان میں کی جائے گی اتنی زیادہ اور اتنی وقیع ہوگی جتنی خود تاجروں اور صنعت کاروں کی زبان میں، اسے کسی نظم میں استعمال کرنے سے پہلے، کرنی پڑے گی۔ اس بات کا ذکر کرنا ضروری نہیں ہے کہ وہ زبان، جس کی ورڈسورتھ حد درجہ تعریف کرتے ہیں، نہ صرف ہر تحصیل میں بلکہ ہر گاؤں میں پادری کے کردار اور مدرسوں کے موجود ہونے یا نہ ہونے کے لحاظ سے مختلف ہو جاتی ہے یا شاید اس لحاظ سے مختلف ہو جاتی ہے کہ وہاں آبکاری والے، تحصیلدار اور پرجوش

سیاست داں موجود ہیں یا نہیں اور آیا یہ لوگ ہفتہ وار اخبار بھی پڑھتے ہیں یا نہیں ۔ جیسا کہ دانتے نے کہا ہے کہ ہر ملک کی عام بولی ہر جگہ الگ الگ ٹکڑوں میں پائی جاتی ہے اور کہیں بھی مکمل حالت میں، ایک وحدت یا اکائی کی شکل میں نہیں ملتی ۔

نہ یہ معاملہ ''جذباتی حالت میں'' کے الفاظ سے زیادہ دقیع یا موزوں ہو جاتا ہے ۔ کیونکہ ایک شخص کے الفاظ کی نوعیت، جب کہ وہ شدید خوشی، غم یا غصے کی حالت میں ہو، لازمی طور پر عام حقائق کے ان تصورات اور ان کو ادا کرنے والے ان الفاظ پر مبنی ہو گی، جو پہلے سے اس کے دماغ میں جمع ہیں ۔ کیونکہ جذبے کی صفت تخلیق کرنا نہیں ہے بلکہ (ذہنی) سرگرمیوں اور رفتار کو تیز کر دینا ہے ۔ کم از کم یہ کہا جا سکتا ہے کہ خیالات یا تصورات کے نئے رشتے کچھ بھی ہوں یا جذبات کی گرمی، سچائی یا تجربے کے جو بھی کلیے پیدا کرے ان کو ادا کرنے کے لیے وہی الفاظ ہوں گے جو پہلے سے اس کی زبان میں موجود تھے اور جو غیر معمولی جذباتی حالت میں ایک ساتھ جمع ہو کر سامنے آ گئے ہیں ۔ حقیقت میں یہ عین ممکن ہے کہ ایک نظم میں بے معنی مکررات، زبان پر چڑھے ہوئے فقرے اور بے معنی الفاظ جنہیں مبہم ذہن بار بار اس لیے استعمال کرتا ہے تا کہ اسے اپنے موضوع پر قابو رہے کہ جو اس کے ہاتھ سے نکلا جاتا ہے ۔ اس لیے استعمال کیے جائیں تا کہ حافظے کو سمیٹنے یا ذہن کے خلا کو پر کرنے کے لیے وقت مل جائے جیسے چھوٹی تھیٹریکل کمپنیوں کے دیہاتی اسٹیج پر میکبتھ یا ہنری ہشتم کا جلوس دکھانے کے لیے ایک ہی ایکٹر بار بار آگے پیچھے کی طرح چلتا ہے تا کہ خالی جگہ باقی نہ رہے ۔ لیکن ایک شاعر کے لیے یا اس کی نظم کی تزئین کے لیے یہ سب چیزیں کہاں تک مددگار ثابت ہوں گی؟ میں سمجھنے سے قاصر ہوں ۔

سانت بیو

(1804ء-1869ء)

چارلس آگسٹن سانت بیو 23 دسمبر 1804ء کو اپنے باپ کی وفات کے دو ماہ بعد، انگریز نژاد ماں کے بطن سے، فرانس میں پیدا ہوا۔ چودہ سال کی عمر تک وہیں کے مقامی سکول میں تعلیم پائی 1818ء میں وہ پیرس آ گیا اور 1823ء تک کالج میں تعلیم پاتا رہا۔ مطالعہ کا شوق اسے بچپن سے تھا۔ ادبی ذوق، صلاحیت اور ہونہاری کی وجہ سے سارے پروفیسر اسے پسند کرتے تھے۔ 1823ء سے 1827ء تک وہ میڈیکل کالج میں زیر تعلیم رہا۔ اسی زمانے میں اس نے "گلوب" نامی رسالے میں مضامین لکھنے شروع کیے۔ تعلیم سے فارغ ہو کر اس نے پڑھانے کا پیشہ اختیار کر لیا۔ Lausanne میں جو اس نے لیکچر دیے انہیں وہ آئندہ بیس سال تک پھیلاتا بڑھاتا رہا اور اس کی یہی کاوش Port Royal کے نام سے پانچ جلدوں میں شائع ہوئی۔ 1840ء-48ء تک وہ لائبریری کے نگراں کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ اس کے بعد 1848ء-1849ء میں Liege میں اس نے "Chateanbriand اور اس کا ادبی گروہ" کے عنوان سے لیکچر دیئے۔ 1855ء میں اس نے "کالج دی فرانس" میں لیکچرز دیے جن کے باعث اسے وہاں مستعفی ہونا پڑا۔

سانت بیو اپنی علمیت، انداز بیان اور آزاد رائے کی وجہ سے اپنے معاصرین میں عزت و احترام کی نظر سے دیکھا جاتا تھا۔ 1827ء میں وہ وکٹر ہوگو کی ادبی جماعت Cenacle میں شامل ہو گیا اور رومانی تحریک کا حامی ہو گیا۔ مسز ہوگو سے معاشقہ کے بعد سانت بیو کے تعلقات ہوگو سے خراب ہو گئے اور خستہ مالی حالت کے باوجود انگلستان، جرمنی، اٹلی، فرانس اور سوئٹزرلینڈ کے سفر پر نکل گیا۔ اس عرصے میں اس

نے بہت سے مضامین اور تبصرے لکھے۔ 1834ء میں اپنا سوانحی ناول Volupte لکھا۔ 1844ء میں وہ ''اکادمی فرانس'' کا رکن منتخب ہوا 1849ء کے بعد اس نے پیرس میں سکونت اختیار کر لی۔ اور ''کونسٹی ٹیوشنل'' نامی رسالے میں لکھنے لگا۔ یہ سلسلہ 1869ء تک جاری رہا۔ اس ہفت روزہ میں اس نے جو کچھ لکھا وہ 29 جلدوں میں شائع ہو چکا ہے۔

سانت بیو نے ساری عمر پانچ چھ گھنٹے روز مطالعہ پر صرف کیے۔ سارے فرانس کے ادیبوں، صحافیوں اور سیاسی اور سماجی شخصیتوں سے اس کی ذاتی ملاقاتیں تھیں۔ اس کی تصنیف ''پورٹریٹ'' (71-1862ء) کی نو جلدیں انہی تعلقات اور ہر قسم کے لوگوں سے اس کی گہری دلچسپی کا نتیجہ ہیں۔ سانت بیو کا بنیادی تنقیدی نظریہ یہ تھا کہ ادب کو اس آدمی کے حوالے سے دیکھنا چاہئے جس نے اسے تخلیق کیا ہے۔ 1865ء میں وہ سینیٹ کا ممبر مقرر ہو گیا۔ اب اسے اتنی تنخواہ ملنے لگی تھی کہ آرام سے زندگی بسر کر سکے۔

سانت بیو نے اپنے ادبی سفر کو دس ادبی مہمات میں تقسیم کیا ہے لیکن نقطہ نظر کی تبدیلی کے اعتبار سے وہ اس سفر کو تین ادوار میں تقسیم کرتا ہے:

1: 1824ء-31ء اس دور میں وہ رومانیت کا علمبردار رہا۔ اس کی ساری فکر اور ساری تحریروں پر رومانیت کی چھاپ گہری ہے۔

2: 1831ء-48ء اس دور میں اس نے اس بات پر زور دیا کہ فن کار کے فکر و فن کا مطالعہ خود فن کار کی ذات کے حوالے سے کیا جانا چاہئے۔ تنقیدی مطالعہ کے لیے ضروری ہے کہ دیکھا جائے کہ مصنف کا وطن، خاندان، زمانے، تعلیم، ابتدائی ماحول، دوست احباب، ابتدائی تجربات اور کامیابی و ناکامی کے لمحوں نے اس پر کیا اثرات مرتب کیے ہیں؟ اس کے جسم و ذہن کی کیا خصوصیات ہیں اور خصوصیت کے ساتھ اس کی کمزوریاں کیا ہیں؟ سانت بیو نے تنقید میں اسی اندازِ فکر کا اضافہ کیا۔ بیسویں صدی

میں جب انداز تنقید بدلا تو اس طریقہ تنقید پر اعتراض کیے گئے اور جیسا کہ ارونگ بیٹ نے لکھا ہے کہ ''سانت بیو کے ہاں تنقید اپنے مرکز سے ہٹ جاتی ہے اور کسی دوسری طرف چلی جاتی ہے یہ ادبی نہیں رہتی بلکہ تاریخی وسوانحی ہو جاتی ہے'' لیکن یہ اعتراض درست نہیں ہے ادبی تنقید کا کوئی ایک مرکز نہیں ہوتا۔ اگر اس کا کوئی ایک مرکز ہے بھی تو وہ ادب اور صرف ادب ہے۔ ادب کے مطالعے کے دوران نقاد کو مختلف علوم وفنون کی دنیا میں طویل سفر کرنے پڑتے ہیں لیکن اس کی دلچسپی کا محور اور اس کی فکر کا مرکز ادب رہتا ہے۔ وہ اسی عمل سے ادب کے دائرے کو وسیع کرتا ہے۔ متضاد خیالات کو ہم آہنگ کر کے اس طور پر ادب میں شامل کر دیتا ہے کہ وہ ادب کا حصہ بن جاتے ہیں۔ تنقید ی کا بنیادی کام اقلیم ادب میں ہر علم کو جذب کر کے اسے پھیلانا اور بڑھانا ہے تا کہ ادب خود ساری زندگی کا احاطہ کر لے اور خود ایک زندہ جیتی جاگتی دنیا بن جائے۔

3: 1849ء-69ء اس دور میں سانت بیو نے تاریخی پس منظر اور معاشرتی حالات کو تنقید میں شامل کیا۔ یونان وروما کے ادب کے مطالعے پر زور دیا۔ رومانیت کے بجائے کلاسیکیت کو اہمیت دی۔ اسی لیے اس نے کئی بار گوئٹے کے اس مقولے کا ''رومانی مریضانہ ہوتا ہے اور کلاسیکل صحت مند'' اپنے مضامین میں حوالہ دیا۔ وہ بھی، آرنلڈ کی طرح، گوئٹے کو عظیم ترین نقاد شمار کرتا ہے۔ سانت بیو کا نقطہ نظر یہ ہے کہ کلاسیکل ادب شکایت نہیں کرتا، بیزاری اور اکتاہٹ کا اظہار نہیں کرتا۔ کلاسیکل کے معنی ماضی پر آنسو بہانے کے نہیں ہیں نہ ماضی کے قلعے میں بند ہو کر بیٹھ جانے کے ہیں بلکہ یہ مثبت نقطہ نظر کا نام ہے۔ اس دور میں اس نے رومانیت کو اپنے دور کی بیماری کا نام دیا۔ اس نے کہا کہ ہیملٹ، ورتھر چائلڈ ہیرالڈ دراصل ایسے بیمار ہیں جو اپنی بیماری سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ تنقید ہمیں اس بیماری سے نجات دلا سکتی ہے۔ وہ ادب کی وحدت پر زور دیتا ہے ادب پارہ کے لیے ضروری ہے کہ وہ ایک اکائی ہو۔ نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ بھی ادب پارہ کو پورے تناظر میں ایک اکائی کے طور پر

دیکھے۔

سانت بیو رومانیت کی مختلف شکلوں پر بھی روشنی ڈالتا ہے۔ ایک مضمون میں وہ لکھتا ہے کہ ایک تو وہ رومانیت پسند ہیں جو ادب کو تمام روایتی اصولوں سے آزاد کرا دینا چاہتے ہیں جیسے مادام دی ستال۔ دوسرے وہ ہیں جو یونانی ادب کی علامات اور ضمیات استعمال کرتے ہیں۔ یونانی یا رومن علامات کے استعمال سے وہ کلاسیکل نہیں بن جاتے بلکہ وہ تو یونانی دیومالا سے رجوع کر کے دراصل خواب دیکھتے ہیں۔ تیسری قسم کے رومانیت پسند وہ ہیں جن کا سربراہ وکٹر ہوگو ہے وکٹر ہوگو نے شاعری کو ذاتی الہامی قوت بنانے کی کوشش کی۔ گوتر نے دیکھنے کی قوت (قوت باصرہ) پر زور دیا۔ وگنی نے رومانی میلانات کو شاعری کا حصہ بنایا۔ سانت بیو کہتا ہے کہ یہ رومانیت اس پائے کی بھی نہیں ہے جس پائے کی رومانیت ہمیں کیٹس، بائرن، ورڈسورتھ اور گوئٹے کی شاعری میں نظر آتی ہے۔

اس دور میں سانت بیو کے ہاں متضاد خیالات ہم آہنگ ہو کر ایک نئی شکل بناتے ہیں۔ ادب میں حقیقی تاریخیت صرف تاریخی حالات و عوامل کا مطالعہ نہیں ہے بلکہ تاریخی تبدیلیوں کے حوالے سے انفرادیت کی تلاش ہے خود سانت بیو میں اس تبدیلی کا اندازہ اس بات سے لگایا جا سکتا ہے کہ 1829ء میں جب سانت بیو رومانیت پسند تھا، اس نے بولو پر، جو کلاسیکل فکر نمائندہ تھا، تابڑ توڑ حملے کیے۔ 1843ء میں جب وہ رومانیت کے راستے سے ہٹا تو اس نے بولو کے بارے میں اپنی رائے پر نظر ثانی کی 1852ء میں اس نے کھل کر بولو اور اس کے خیالات کی تعریف کی ابتدائی دور میں وہ نقاد کو راہبر اور شارح کہتا تھا لیکن بعد میں اس نے لکھا کہ ''میں نے ایک وکیل کا کردار کافی عرصے تک ادا کیا ہے اب مجھے جج کا کردار ادا کرنے دیجیے'' فیصلہ کا بنیادی اصول سچائی کی تلاش ہے۔ اسی لیے سانت بیو کہتا ہے کہ ''سچائی اور صرف سچائی۔''

سانت بیو کے نزدیک تنقید کی پہلی منزل ہر چیز کو سمجھنے کی کوشش سے حاصل ہونے والی مسرت ہے۔ وہ مسرت جو بنی نوع انسان کی رنگارنگی کے مطالعے سے حاصل ہوتی ہے۔ خواہ آپ اس سے اختلاف ہی کیوں نہ کریں۔ اس رنگارنگی کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ہم غیر جانبدار ہو جائیں۔ اپنی ذات سے بلند و بے نیاز ہو جائیں۔ اس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ''میں خود کو خود سے الگ کر لیتا ہوں۔'' سانت بیو کہتا ہے کہ نقاد کو متشدد و متعصب نہیں ہونا چاہئے۔ اس میں قوت برداشت ہونی چاہئے۔ تنقید دراصل برداشت کا ایک طریقہ ہے۔ شاعر اور نقاد میں فرق یہ ہے کہ شاعر صرف اپنے انداز اور اپنی انفرادیت ہی کو سمجھتا ہے اور صرف اسی معیار سے دیکھتا ہے اور یہی وہ بات ہے جس سے پتا چلتا ہے کہ وہ نقاد نہیں ہے سانت بیو لکھتا ہے کہ ''میں نے اکثر اس بات پر سوچا ہے کہ نقاد کے لیے بہتر یہ ہے کہ اس میں سرے سے کوئی فنکارانہ خصوصیت ہی نہ ہو اس لیے کہ اس طرح وہ اپنے فیصلے، اپنی رائے میں اپنے عقائد کو شامل کر کے جانبدار بن جائے گا'' ''تنقید جیسا کہ میں سمجھتا ہوں اور جس پر میں عمل پیرا ہونا چاہتا ہوں دراصل ایک ایجاد ہے ایک دائمی تخلیق۔ ہے۔ تنقید کے ذریعہ ایک نقاد دنیا اور زندگی کے بارے میں اپنے محسوسات کا اظہار کرتا ہے''۔ ''نقاد کا کام یہ ہے کہ اعتماد اور بغیر کسی نرمی کے یہ دیکھے کہ کیا چیز اچھی اور باقی رہنے والی ہے''۔ ''سچا نقاد پبلک سے آگے رہتا ہے، ان کی ہدایت کرتا ہے اور ان کی راہنمائی بھی'' سانت بیو ایسے نقادوں کو برا سمجھتا ہے جو فیصلہ دینے سے بھاگتے ہیں جو یہ نہیں بتاتے کہ یہ چیز اچھی ہے اور یہ چیز بری ہے نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ روایت کی دیکھ بھال بھی کرے اور مذاق کی حفاظت بھی کرے۔ نقاد ادب کے رجحانات پر براہ راست اثر انداز ہوتا ہے۔

''کلاسیک کیا ہے'' جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، اس کے تیسرے دور کا نمائندہ مضمون ہے۔ اس میں سانت بیو دہرا نقطہ نظر پیش کرتا ہے۔ ایک طرف وہ یونانی و لاطینی روایت پر زور دیتا ہے اور دوسری طرف وہ اس بات کو بھی تسلیم کرتا ہے

کہ ایک ایسی چیز بھی ہے جو اس روایت سے بالاتر ہے۔ ہومر، دانتے اور شیکسپیئر کلاسیک ہیں حالانکہ وہ روایتی کلاسیک سے مطابقت نہیں رکھتے۔ سانت بیو کلاسیکیت کو بہت وسیع اور نئے معنی میں استعمال کرتا ہے۔ ایک ایسی تخلیق جو ایک اکائی ہو، جو منفرد ہو، جس کی انفرادیت ایسی ہو کہ وہ خود ایک نئی روایت بن جائے اور ساتھ ساتھ جو عہد حاضر کے تقاضوں کو بھی پورا کرتی ہو۔ صرف ماضی کی پیروی سے، صرف ماضی کے شاہکاروں کی نقل سے کلاسیکیت پیدا نہیں ہو سکتی۔ یہاں کلاسیکیت ایک زندہ جیتی جاگتی چیز بن جاتی ہے۔

آیئے اس تعارف کے بعد سانت بیو کا مضمون ''کلاسیک کیا ہے'' پڑھیں۔

سانت بیو

کلاسیک کیا ہے؟

(1850ء)

1

عام طور پر ''کلاسیک'' کا لفظ اس قدیم مصنف کے لیے استعمال کیا جاتا ہے جس کی حد درجہ تعریف و توصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت و انفرادیت مسلم ہو اور جس کی تعریف سے ہر کس و نا کس واقف ہو۔ میرا خیال ہے کہ یہاں مجھے اپنی بات کو مثال سے واضح کرنے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس تعریف میں اتنا اضافہ اور کرتے چلیں کہ کلاسیک ایک ایسے قدیم مصنف کو کہا جاتا ہے کہ جو اپنے مخصوص اسلوب میں اپنا ثانی نہ رکھتا ہو، اور اس کی یہ حیثیت مستند اور مسلم ہو۔

کلاسیک کے لفظ کو ان معنی میں پہلی بار رومنوں نے استعمال کیا۔ رومن طبقہ خواص کے ان شہریوں کو کلاسیکی (Classici) کہتے تھے جن کی کم سے کم آمدنی ایک مقررہ حد سے تجاوز کرتی ہو، اور جن شہریوں کی آمدنی اس مقررہ حد سے کم ہوتی تھی وہ طبقہ خواص سے خارج سمجھے جاتے تھے اور انہیں کلاسیم (Classem) کے نام سے یاد کیا جاتا تھا۔ مجازی معنی میں Classicus کے لفظ کو استعارہ کے طور پر سب سے پہلے دوسری صدی کے لاطینی مصنف آلس جیلیس نے استعمال کیا اور اس لفظ کو خصوصیت کے ساتھ مصنفین سے وابستہ کر دیا۔ اس لفظ کا اطلاق اس مصنف پر کیا گیا

جو قابل ذکر ہو، جس کی خاص اہمیت ہو اور جو تخلیقی سطح پر عوامی مزاج سے الگ ہو۔ اس طرح آلس جیلیس نے ایسے تمام مصنفین کو اپنی فہرست سے خارج کر دیا جو عوام یا عوامی زبان سے وابستہ تھے۔ اس بات سے دو باتوں کا پتہ چلتا ہے۔ ایک تو یہ کہ وہی مصنف اس ذیل میں آ سکتا تھا جو طبقہ خواص کے مذاق کی ترجمانی کرتا ہو، اور دوسرے یہ درجہ بندی اسی وقت ممکن ہے جب کسی زبان کا ادب اتنی ترقی کر چکا ہو کہ اس میں ادب اور ادبی اقدار کی درجہ بندی کی جا سکے یہ بات اس لیے بھی اہم ہے کہ غیر ترقی یافتہ ادبیات میں یہ درجہ بندی ممکن نہیں ہے۔

ابتدا میں دورِ جدید کے لیے کلاسیک کے معنی قدیم مصنف، قدیم ادیب یا شاعر کے تھے۔ یونانی اپنی فطری روشن خیالی، تہذیبی پختگی اور ذہنی بلوغت کی وجہ سے خود ہی کلاسیک کا درجہ رکھتے تھے۔ رومنوں کے لیے بھی یونانی ہی پہلے کلاسیکل مصنفین کی حیثیت رکھتے تھے۔ رومنوں نے اسی لیے اپنے زمانے میں یونانیوں کو نمونہ بنا کر ان کی پیروی کی اور جب رومن تہذیب اپنے عروج پر پہنچی اور ان کے ہاں سیسرو اور ورجل جیسی عظیم ہستیاں پیدا ہوئیں تو رومنوں نے انہیں بھی کلاسیک کا درجہ دے دیا۔ یہ دونوں عظیم مصنف انہی معنی میں کلاسیک سمجھے جاتے تھے جن معنی میں یونانی مصنفین کلاسیک سمجھے جاتے تھے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا گیا ان مصنفوں کی کلاسیکی حیثیت پختہ تر ہوتی گئی۔ لیکن ازمنہ وسطیٰ تک پہنچتے پہنچتے، جب رومن ادب کی تاریخ بہت پھیل چکی تھی، لاطینی قوم نے، جسے اب اپنی قدامت کا پورا پورا احساس تھا، کلاسیک مصنفین کی ترتیب کو بری طرح الجھا دیا اور اس طور پر اکھاڑ پچھاڑ کی کہ اووڈ (Ovid) کی اہمیت ہومر سے زیادہ ہو گئی اور بوئتیس (Boctius) افلاطون سے زیادہ اہم سمجھا جانے لگا۔ لیکن پندرھویں اور سولھویں صدی میں احیائے علوم کی تحریک کے ساتھ ترتیب کا یہ انتشار دور ہو گیا اور رفتہ رفتہ یونانی اور لاطینی زبانوں کے کلاسیکل مصنفین کی اپنی اپنی حیثیتیں متعین ہو گئیں۔

احیائے علوم کی تحریک کے زیر اثر ابھی یہ توازن قائم ہوا ہی تھا کہ جدید ادبیات ظہور میں آ گئے۔ اسی زمانے میں دانتے پیدا ہوا، جسے اس کے فوراً بعد کی نسل نے کلاسیک کا درجہ دے دیا۔ لیکن دانتے نے لاطینی زبان کی تہذیبی روح کو اس طور پر اپنے اندر سمیٹا کہ اسی کے ساتھ لاطینی زبان کے افق محدود ہونے لگے۔ یہ وہ دور ہے کہ جدید اٹلی کے پاس اپنے کلاسیکل مصنفین تھے اور اسپین کے اپنے، لیکن فرانس ابھی اپنے کلاسیکل مصنفین کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ فرانس میں ہمیں چند ایسے مصنفین ضرور ملتے ہیں جن میں غیر معمولی تخلیقی قوتوں کا پتا چلتا ہے۔ اور ساتھ ساتھ کچھ ایسی تخلیقات بھی ملتی ہیں جنہیں آسانی کے ساتھ لاجواب اور بے نظیر کہا جا سکتا ہے۔ لیکن یہ ساری تخلیقات ہمیں الگ تھلگ سی نظر آتی ہیں۔ نہ ان کا کوئی مرکز ہے اور نہ آنے والی نسلوں میں ان مصنفین کی پیروی کی جاتی ہے۔ یہ سب کاوشیں، اپنی ساری خصوصیات کے باوجود ایسی ہرگز نہیں تھیں کہ جو کسی قوم کے ٹھوس اور ممتاز ادبی سرمائے کی بنیاد بن سکیں۔ میں یہاں اس بات پر زور دیتا چلوں کہ کلاسیک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔ اس روایت کی کوکھ سے فیشن اور روایت کی نئی نئی کونپلیں پھوٹتی ہیں۔ کلاسیک کے لیے ضروری ہے کہ ایک طرف وہ اپنی پیدا کردہ روایت کو مضبوط بنا کر آگے بڑھائے اور ساتھ ساتھ خود بھی زندہ و باقی رہے۔ لوئی چہاردھم کے عہد زریں کے بعد فرانسیسی قوم نے پہلی بار امتیاز و افتخار کے ساتھ محسوس کیا کہ اس کے ہاں بھی کلاسیک موجود ہیں۔

لوئی چہاردھم کے بعد فرانس نے جب اس عہد زریں کا جائزہ لیا تو انہیں یہ بات معلوم ہوئی کہ کلاسیک کسے کہتے ہیں اور اس کے کیا معنی ہیں؟ اٹھارویں صدی میں تبدیلیوں کے زیر اثر چیزوں کے خلط ملط ہونے کے باوجود کلاسیکل کا تصور واضح ہو گیا۔ والتیر اور موتسکیو (Motesquien) بفون اور روسو کے یادگار کارناموں کے ذریعے اٹھارویں صدی میں یہ بات واضح ہو گئی کہ روایت کو آزادخیالی کے ساتھ ملا

کر عظیم ادب پارے کیسے تخلیق کیے جاسکتے ہیں۔ یہاں قدیم روایات دورِ جدید کے ساتھ مل کر ایک اکائی بن گئیں۔ لیکن انیسویں صدی کی ابتداء میں نئے پن کی تلاش نے کلاسیک کے تصور کو محدود سے محدود تر کر دیا۔ اکیڈمی کی پہلی لغت (1694ء) میں کلاسیکل مصنف کی یہ تعریف ملتی ہے:

> "وہ بے حد مقبول اور پسندیدہ قدیم مصنف جو اپنے موضوع اور مخصوص طرز ادا کے باعث سند کا درجہ رکھتا ہو۔"

1835ء میں شائع ہونے والی لغت میں یہ تعریف اور محدود ہو جاتی ہے اور کلاسیکل کی تعریف یہ ملتی ہے کہ "وہ مصنفین جو کسی بھی زبان میں ایک مثال، ایک نمونہ کا درجہ رکھتے ہوں" اس کے بعد اس موضوع پر جتنے مضامین لکھے گئے ان سب میں طرز بیان، اسلوب، قواعد اور فن کے مقررہ اصول و ضوابط پر خاص زور دیا گیا۔ کلاسیک کی یہ تعریف ہمارے محترم اہل علم نے رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کی۔ اس دور میں چونکہ رومانیت کے اپنے مخصوص معنی تھے جو کلاسیکل کے ردِعمل کے طور پر وجود میں آئی تھی، اس لیے وہ ساری خصوصیات جو رومانیت کی ضد تھیں کلاسیکل سے وابستہ کر دی گئیں۔ کلاسیکل انداز رکھنے والوں کے لیے رومانیت کی حیثیت ایک دشمن کی تھی۔ میرا خیال ہے کہ اب ضرورت اس امر کی ہے کہ کلاسیکل کی اس محدود اور کمزور تعریف کو خیرباد کہہ کر اپنے ذہنوں کو آزاد کیا جائے تاکہ فکر کے اس اندھیرے میں روشنی سے راستہ صاف کیا جا سکے۔

(2)

صحیح معنی میں وہ مصنف حقیقی کلاسیک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہن انسانی کو ترقی دے کر آگے بڑھایا ہو۔ جس نے اسے مالامال کیا ہو، جس نے فکری سرمائے میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس

نے انسان کے اندر روائی جوش وجذبہ پیدا کیا ہو۔ جس نے اپنی فکر، مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعے ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن اور لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں ''سب کے لیے'' ہو اور ''سب سے'' مخاطب ہو۔ جس کا طرز ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو اپیل کرے۔ جس کا اندازہ ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا ہو جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ جس کے طرز ادا میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اسے اپنا طرز ادا سمجھے اور جس کی تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔

میں نے کلاسیک کی جو تعریف کی ہے اس کو فرانس کے عظیم شاعر مولیئر کی مثال سے واضح کیا جا سکتا ہے۔ گوئٹے نے مولیئر کے بارے میں لکھا تھا کہ ''مولیئر اتنا عظیم ہے کہ وہ ہر دفعہ ایک نئے انداز اور نئی تازگی کے ساتھ ایک نئے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔'' کلاسیک کی یہ تعریف ان تعریفوں سے یقیناً مختلف ہے جواب تک اس لفظ سے وابستہ رہی ہیں۔ واضح رہے کہ کلاسیک کی تعریف کرتے وقت اگر زور صرف فکر و ہیت کے تسلسل، اظہار کے باریک فرق، مذاق کی پاکیزگی، لفظوں کو برتنے کے سلیقے اور انفرادیت پر دیا جائے گا تو اس طرح اوسط درجے کے وہ تمام مصنفین کلاسیک کہلائیں گے جنھوں نے اپنی تحریروں میں نپے تلے الفاظ استعمال کیے ہیں اور جنھوں نے پاکیزہ، غیر مبہم، شریفانہ اور قابل ادراک احساسات کی ترجمانی کی ہے، جنھوں نے طبع سلیم اور عقل و شعور کو اپنا راہنما بنایا ہے۔ دراصل یہ وہ نظریہ ہے جو تخیل اور احساس کو عقل کا تابع بناتا ہے، لاطینیوں نے عقل کے ساتھ یہی عمل کیا۔ فرانس میں برسوں اس نظریے کو مقبولیت حاصل رہی۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر عقل کو شاعرانہ جوہر کے ساتھ خلط ملط کر دیا جائے یا اسے مذہبی و اخلاقی معنی میں استعمال کیا جائے تو پھر جینیس کے کوئی معنی باقی نہیں رہتے۔ عقل کے اس نظریہ نے فن اور الہام کو عقل کا تابع کر دیا اور نتیجہ یہ ہوا کہ کلاسیک کے معنی اور ترتیب ہی بدل گئے۔ فہرست

میں ورجل ہومر سے اوپر آ گیا اور کارنیل کے مقابلے میں راسین کو ترجیح دی جانے لگی۔

گوئٹے نے، جس کا حوالہ ایسے موضوعات کے سلسلہ میں خصوصیت کے ساتھ بہت اہمیت رکھتا ہے، کہا تھا کہ ''میں کلاسیکی کو صحت مند اور رومانیت کو مریضانہ کا نام دیتا ہوں۔ میں اپنے زمانے کی تصانیف کو صرف اس لیے رومانی نہیں کہتا کہ وہ نئی ہیں بلکہ انہیں اس لیے رومانی کا نام دیتا ہوں کہ وہ کمزور اور بیمار ہیں۔ قدیم تصانیف اس لیے کلاسیکی نہیں ہیں کہ وہ پرانی ہیں بلکہ اس لیے کلاسیکل ہیں کہ وہ جاندار اور صحت مند ہیں۔ اگر ہم رومانی اور کلاسیکل کو اس نقطہ نظر سے دیکھیں تو اختلاف بہت جلد دور ہو جائے گا'' اس مسئلہ پر اپنی رائے قائم کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ غیر جانبداری کے ساتھ ساری دنیا کے ادبیات کا جائزہ لیا جائے۔ اس سفر میں ہم دیکھتے ہیں کہ جدید دور تک پہنچتے پہنچتے وہ عظیم ترین نام، جو ادبیات کے دور اول میں نظر آتے ہیں، دراصل وہ ہیں جنہوں نے مقررہ خیالات کو ہلا کر، توڑ پھوڑ کر بدل کر رکھ دیا ہے۔ جنہوں نے حسن اور شاعری کے مسلمہ بت توڑ ڈالے ہیں۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر کو ہی لیجئے۔ کیا شیکسپیئر کلاسیک ہے؟ یقیناً آج وہ نہ صرف انگلستان کے لیے بلکہ ساری دنیا کے لیے ایک کلاسیک کا درجہ رکھتا ہے لیکن پوپ کے زمانے میں شیکسپیئر کلاسیک نہیں سمجھا جاتا تھا، بلکہ پوپ اور اس کے رفقا ممتاز کلاسیک کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے مرنے کے بعد بھی یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ہمیشہ کلاسیک کے درجے پر قائم رہیں گے، آج بھی یہ لوگ کلاسیک ہیں لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب ان کی حیثیت دوسرے درجے کے کلاسیک کی ہے۔

میرا مقصد یہاں پوپ اور اس کے عظیم شاگردوں کی مذمت نہیں ہے۔ عظیم ترین مصنفین کے بعد غالباً یہ سب سے زیادہ پسندیدہ مصنفین ہیں جن کی تخلیقات سے زندگی کی دلکشی میں اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جو خود ایسے کلاسیکل دور میں

زندہ تھے جب تخلیق کے لیے انتہائی سازگار ماحول موجود تھا۔ یہ ماحول آج ہمارے اپنے دور میں موجود نہیں ہے۔ایک پر اضطراب دور، بے یقینی اور طوفانی مزاج جس کی فطرت میں شامل ہو، جوہر اور صلاحیتوں کو کمزور کر کے ضائع کر دیتا ہے۔لیکن اس کے باوجود ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہئے کہ صحیح معنی میں عظیم انسان وہی ہے جو ان تمام مشکلات پر جو دوسروں کے لیے ناکامی کا سبب بنتی ہیں، حاوی آ کر اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو بروئے کار لائے۔ دانتے،شیکسپیئر اور ملٹن نے تمام دشواریوں اور مشکلات کے باوجود لافانی شاہکار تخلیق کیے ہیں۔

پوپ کے بارے میں بائرن کی رائے پر بہت بحث ہو چکی ہے۔ہم سب جانتے ہیں کہ بائرن شیکسپیئر کے بارے میں سخت مخالفانہ رائے رکھتا تھا۔گوئٹے کی اس سلسلے میں رائے یہ ہے کہ:

''بائرن جو شاعری میں روانی، بے ساختگی اور برجستگی میں عظیم تھا،اس بات سے اندر ہی اندر خوف زدہ تھا کہ شیکسپیئر کرداروں کی تخلیق میں اس سے کہیں زیادہ طاقتور ہے۔بائرن اس بات سے ہمیشہ انکار کرتا تھا کہ اندر وہ یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ اس سطح پر شیکسپیئر سے بہت پیچھے ہے۔لیکن جیسے جیسے وہ یہ محسوس کرتا تھا شیکسپیئر کی مخالفت اس کے اندر شدت پکڑتی جاتی تھی۔ برخلاف اس کے بائرن نے پوپ کے وجود سے کبھی انکار نہیں کیا۔وہ اس سے خوف زدہ نہیں تھا۔پوپ کی حیثیت اس کے سامنے ایک چھوٹی سی دیوار کی تھی۔''

یہاں یہ نکتہ قابل توجہ ہے کہ اگر،جیسا کہ بائرن کی خواہش تھی، دبستان پوپ کی برتری قائم رہتی تو بائرن اپنے مخصوص اسلوب کا پہلا اور واحد شاعر ہوتا۔اس دور میں تھوڑے سے عرصے کے لیے پوپ کی دیوار کی بلندیاں شیکسپیئر کی عظیم شخصیت کو نظروں سے اوجھل ضرور کر دیتی ہیں لیکن جیسے ہی اپنی عظمتوں کے ساتھ شیکسپیئر کی حکومت قائم ہوتی ہے بائرن دوسرے درجہ پر آ جاتا ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک بنانے کا کوئی نسخہ یا گر نہیں ہے یہ سمجھنا کہ ایک مصنف چند خصوصیات کی مکمل تقلید کر کے کلاسیک بن سکتا ہے ایسا ہی ہے جیسے یہ سمجھنا کہ راسین کے بعد اس کا بیٹا بھی اپنے باپ کی خصوصیات کی پیروی کر کے خود راسین بن سکتا ہے۔اس طرح جو کچھ ظہور میں آئے گا وہ محض بے مزہ نقل ہو گی اور نقل سے کلاسیک وجود میں نہیں آتے۔ یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہئے کہ اگر کوئی مصنف اپنے زمانہ حیات میں خود اپنے معاصروں کی نظر میں کلاسیک ہو جائے تو یہ بات یقینی ہے کہ آنے والے دور میں وہ اپنی یہ حیثیت برقرار نہ رکھ سکے گا۔ایسے کتنے ہی کلاسیک ہیں جو ذرا دیر کو ابھرتے ہیں اور پھر نظروں سے غائب ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ مصنفین ہیں جن کے پاس رنگ تو ہیں لیکن یہ رنگ ایسے ہیں جو جلد اڑ جاتے ہیں۔اب کلاسیک کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ کلاسیک وہ ہے جو لافانی ہو، اور ہمیشہ زندہ رہے۔اب ایسے میں ہومر کو سب سے پہلے جگہ ملنی چاہئے اور اس کے پیچھے جلوس کی شکل میں مشرق کے وہ تین عظیم دانشور ہونے چاہئیں جنہوں نے تین عظیم رزمیہ لکھے اور جنہیں آج تک نظر انداز کیا جاتا رہا۔ یہ تین عظیم شاعر والمیکی، ویاسا اور فردوسی ہیں۔

یہ بات واضح رہے کہ کلاسیک کسی ایک قوم کا مصنف ہوتے ہوئے بھی سارے عالم انسانیت کا مصنف ہوتا ہے۔ ''مذاق'' کی سلطنت میں ایسے لوگ ہمیشہ موجود ہوتے ہیں جو رنگ و نسل کے امتیاز سے بے نیاز ہوتے ہیں۔ جو نسل انسانی کو تقسیم نہیں کرتے بلکہ اسے جوڑتے ہیں۔ یہ وہ دانشور ہیں، جنہوں نے اخلاقیات کو روزمرہ کی زبان میں اس طور پر شامل کر دیا کہ آج وہ ہمارے خون کے ساتھ گردش کر رہے ہیں۔ انہوں نے سیدھی سادی زبان میں گیت گائے اور عظیم اخلاقی فکر کو عوام و خواص کی مشترک زبان کا جزو بنا دیا۔ یہ وہ لوگ ہیں:

''جو وہ سب کچھ جانتے ہیں جو ہم جانتے ہیں۔ زندگی کے تجربوں

کو دہرا کر ہم نے کسی نئی چیز کا انکشاف نہیں کیا۔''

یہ ہمارے کلاسیک ہیں۔ یہ ساری دنیا کے کلاسیک ہیں۔ ہر فرد اپنی پسند اور تخیل کے مطابق اس خاکے میں رنگ بھر سکتا ہے۔ لیکن انتخاب اور پسند سے پہلے ضروری ہے کہ ان سب کا علم حاصل کیا جائے۔ علم حاصل کرنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم ان کے فکر اور اسلاب کی تقلید بھی کریں۔ ہمارا کام تو صرف یہ ہے کہ انہیں سمجھیں اور سمجھ کر اپنے احساس کا حصہ بنالیں۔ ہم ان کی توصیف تو کریں لیکن ساتھ ساتھ اپنے خیالات کے فطری پن اور اخلاص کو بھی برقرار رکھیں۔ اور جب ایک مقصد کو سامنے رکھ کر ہم اپنی اپنی زبانوں میں تخلیق کریں، اپنی زبان میں گفتگو کریں یا اپنے زمانے کے حالات وعوامل کا ساتھ دیں تو ہمیں چاہئے کہ بار بار اپنی نگاہیں ان بلندیوں کی طرف لے جائیں اور پھر خود سے یہ دریافت کریں کہ ''یہ لوگ ہمارے بارے میں کیا کہیں گے۔''

(اخذ وترجمہ)

میتھیو آرنلڈ

(1822ء-1888ء)

میتھیو آرنلڈ 1822ء میں پیدا ہوا۔ اس کے والد ٹامس آرنلڈ اپنے زمانے کے ماہر تعلیم اور رگبی کے ہیڈ ماسٹر کی حیثیت سے شہرت رکھتے تھے۔ والد کے کردار اور عالمانہ مشاغل کا آرنلڈ پر گہرا اثر پڑا۔ 1837ء میں میتھیو آرنلڈ کو رگبی میں داخل کیا گیا اور 1840ء میں وہاں سے فارغ ہو کر وہ آکسفورڈ چلا گیا۔ اسی زمانے میں اس نے اپنی طویل نظم ''کرومویل'' لکھی جس پر اسے ''نیوڈی گیٹ پرائز'' ملا۔ 1844ء میں بی اے کیا اور یل کالج میں فیلو مقرر ہو گیا۔ اس کے بعد وہ مختلف علمی و تعلیمی عہدوں پر فائز رہا۔ 1851ء میں اس نے فرانسس لیوسی سے شادی کی۔ 1851ء سے پہلے وہ ''اسٹریڈ ریولر اینڈ اور پوئمس'' شائع کر چکا تھا۔ 1852ء میں ''امپی ڈوکلس اون ایٹنا'' شائع ہوئی اور 1853ء میں آرنلڈ نے ''پوئمس'' کے نام سے ایک اور مجموعہ شائع کیا جس میں زیادہ تر پہلے دو مجموعوں کا انتخاب تھا۔ ان مجموعوں کی اشاعت کے بعد اس کی شہرت پھیل گئی اور 1857ء میں آکسفورڈ میں شاعری کے پروفیسر کے عہدے پر فائز کر دیا گیا۔ اس عہدے پر وہ دس سال تک فائز رہا۔ ''میروپ'' 1858ء میں ''نیو پوئمس'' 1867ء میں شائع ہوئے۔ 1857ء-1867ء میں ''اون دی اسٹڈی اوف سیلٹیک لٹریچر'' 1867ء میں شائع ہوئے۔ 1867ء-1888ء تعلیمی ذمہ داریوں کے لحاظ سے اس کی مصروفیت کا زمانہ ہے۔ اس عرصے میں اس نے کئی تعلیمی کمیشنوں پر کام کیا ''براعظم (یوروپ) کے اسکول اور یونیورسٹیاں'' 1867ء میں ''جرمنی میں ابتدائی تعلیم: اسپیشل رپورٹ'' 1886ء میں شائع ہوئے۔ اس کی دوسری اہم تصانیف یہ ہیں: کلچر اینڈ انارکی 1829ء، لٹریچر اینڈ

ڈوگما 1873ء، ملکسڈ ایسیز 1879ء، آئرش ایسیز 1882ء، ایسیز ان کری ٹی سزم جلد دوم 1888ء۔ ان کے علاوہ ''گوڈ اینڈ بائبل'' 1875ء ''لاسٹ ایسیز او نچ رچ اینڈ ریلیجن'' 1877ء ''دی اسٹڈی اوف پوئٹری'' 1880ء میں وارڈ کے انتخاب ''انگلش پوئٹس'' کے مقدمہ کے طور پر لکھا گیا۔ اسی زمانے میں اس نے لیکچر بھی دیے۔ 1888ء میں جب وہ اپنی بیٹی کے استقبال کے لیے بندرگاہ پر گیا تو وہیں اس کی روح قفسِ عنصری سے پرواز کرگئی۔

یہ تھے وہ حالات زندگی اس شخص کے جس نے انیسویں صدی میں انگریزی ادب پر وہ انمٹ نقوش ثبت کیے کہ آرنلڈ کے ذکر کے بغیر انگریزی ادب کی تاریخ نامکمل رہ جاتی ہے۔ دوسرے بڑے نقادوں کے برخلاف آرنلڈ نے اپنی نظریاتی و مسائل تحریروں میں سماجی، تعلیمی، مذہبی اور ادبی خیالات کو ایک دوسرے میں جذب کر کے ادبی تنقید کو ایک نئی شکل دی۔ آرنلڈ کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے تنقید کے حدود کو وسیع کر دیا۔ اس کی تنقید پڑھتے ہوئے یوں محسوس ہوتا ہے کہ ادب کے مسائل زندگی کے دوسرے مسائل و علوم سے الگ نہیں ہیں۔ یہی آگاہی وہ اپنے قارئین میں پیدا کرنا چاہتا ہے اور تنقید کو محض ادب یا علم کے دائرے سے نکال کر ساری زندگی پر پھیلا دیتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ ادب کو ''تنقید حیات'' کا نام دیتا ہے۔ ''تنقید کا منصب'' میں وہ ان تمام عوامل کا جائزہ لیتا ہے جو بظاہر خالص ادبی اہمیت کے حامل نہیں ہیں لیکن جو ادب کے دائرے کو وسیع تر کر کے اسے نئی زندگی عطا کرتے ہیں۔ یہی تنقید کا نیا آدرش ہے جو اسے شاعری کی سی وسعت عطا کرتا ہے۔

آرنلڈ کی فکر میں یہ بات اہمیت رکھتی ہے کہ وہ تیز رفتاری کی طرف بڑھتی ہوئی زندگی میں کلچر کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ ''کلچر اینڈ انارکی'' میں اس نے لکھا ہے کہ کلچر ''کاملیت'' کے مطالعہ کا نام ہے تاکہ عقل اور خدا کی مرضی کی حکمرانی قائم ہو سکے۔ کلچر کی نمایاں صفات ''شیرینی اور روشنی'' ہیں جن سے وسیع انسانی ہمدردی اور گہری فہم پیدا

ہوتی ہے۔ کلچر کا مقصد ہمیشہ یہ ہونا چاہیے کہ وہ زندگی کے بہترین مقاصد کی وضاحت کرے اور ساتھ ساتھ ان مقاصد اور ان کو حاصل کرنے کے ذرائع میں امتیاز پیدا کرے۔ مقصد اور ذریعہ کا فرق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ ہمارے دور نے اس فرق کو بھلا دیا ہے اور آج جو ذہنی انتشار و افراتفری نظر آتی ہے اس کا ایک سبب یہی ہے۔ تنقید اور کلچر کا کام یہ ہے کہ وہ بتائے کہ ان تمام خیالات میں جو ماضی میں تھے اور جو آج رائج ہیں کون سی باتیں دائمی اور کام ہیں اور کون سی باتیں عارضی اور وقتی ہیں۔ کلچر کے اس پہلو پر روشنی ڈال کر آرنلڈ اس بات پر زور دیتا ہے کہ کلچر تعصب و تشدد سے آزادی حاصل کرنے کا نام ہے۔ یہ تعصب، خواہ معاشی یا صنعتی دنیا میں ہو، جسمانی طاقت بڑھانے کے عمل میں ہو، سیاسی تنظیم میں ہو یا مذہبی تنظیم یا ادارہ میں ہو، خراب چیز ہے اور ذہن انسانی کی ترقی کو روک دیتا ہے۔ کلچر کے اس نظریہ کی روشنی میں آرنلڈ کا اس بات پر اصرار کہ ''تنقید کو چاہیے کہ وہ عملی روح اور اس کے مقاصد سے آزاد رہے۔'' سمجھ میں آتا ہے آزادی کو کسی طرح بھی عمل کی قربان گاہ پر نہیں چڑھایا جا سکتا۔ اسی لیے ''تنقید کا منصب'' میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ غیر جانبداری کے ساتھ، تعصب سے بلند ہو کر، دنیا میں جو بہترین خیالات پیش ہوئے ہیں، سیکھے اور انہیں پھیلائے۔ یہ سب کام عملی ملاحظات سے آزاد ہوں۔ تنقید کا مقصد اشیاء کو نہیں بلکہ خیالات کو آگے بڑھانا ہے۔

اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے دماغ کا کھلا ہونا ضروری ہے اسی لیے آرنلڈ اپنے دور کے انگریزی سماج کی خود بینی اور تنگ نظری کو برا کہتا ہے۔ اس تنگ نظری سے نکلنے کا علاج یہ بتاتا ہے کہ ہمیں یورپ کے ادبیات کا مطالعہ کرنا چاہیے اور خاص طور پر فرانس کے ادب کا۔ وہ لکھتا ہے کہ یورپ کو اور ہمیں اس وقت جس چیز کی ضرورت ہے وہ تنقید ہے۔ ایسی تنقید جس کے ذریعے ہم اشیاء کو، ان کی اصلیت کے ساتھ دیکھ سکیں۔ یہ چیز آرنلڈ کو ''ریناں'' (Renan) کی اس ریسرچ میں نظر آتی

ہے جو اس نے مذاہب کے تقابلی مطالعے کے سلسلے میں کی تھی۔ یہی چیز اسے سانت بیو کی تحریروں میں بھی نظر آتی ہے کیونکہ وہ بھی ہر چیز کو اسی طرح دیکھنے پر زور دیتا ہے جیسی وہ ہے۔ آرنلڈ کا خیال یہ ہے کہ فرانس کی برتری کا سبب یہ ہے کہ وہاں ذہنی سرگرمیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان سے لطف اندوز ہونے کا رویہ عام ہے۔ انگلستان میں اس رویہ کا فقدان ہے۔

ساتھ ساتھ آرنلڈ اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ ہمیں ''کلاسیکیت'' کو دوبارہ دریافت کرنا چاہئے۔ اپنی ''پومس'' 1853ء کے مقدمہ میں وہ یونان کی عظمت کو یاد دلاتا ہے اور بتاتا ہے کہ یونانی شاہکار آج بھی بہترین ادبی وفنی نمونوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آرنلڈ کے دور کا ادب رومانیت کا ترجمان تھا اور اسی لیے اس کے نقطہ نظر سے متضاد تھا۔ فرانسیسی ادب، آرنلڈ کے نزدیک، کلاسیکی روح سے زیادہ قریب تھا اور سانت بیو اور ژوبیر کی تنقید میں وہ عناصر موجود تھے جن پر نہ صرف آرنلڈ خود چلنا چاہتا تھا بلکہ اپنے ملک کے ادب کو بھی چلانا چاہتا تھا۔ ٹی ایس ایلیٹ آرنلڈ کو کلاسیکی نقاد اور کولرج کو رومانی نقاد کہتا ہے۔ مگر یہ بات پورے طور پر اس لیے صحیح نہیں ہے کہ آرنلڈ کی کلاسیکیت، اس مثالی کلاسیکیت سے جو بولو کے ہاں ملتی ہے، یقیناً مختلف ہے۔ کیونکہ اس میں رومانیت کا وہ رجحان ہے جس میں فرد کی اہمیت پر زور دیا جاتا ہے، موجود ہے۔ آرنلڈ رومانی آزادی کا پورے طور پر قائل، لیکن یونانی اثرات سے اس آزادی میں ایک توازن پیدا کرنا چاہتا ہے۔

سانت بیو کی طرح آرنلڈ بھی تنقید کو ایک ''فن'' بنا دیتا ہے جو تخلیق سے کسی طرح کم اہم نہیں ہے۔ ''تنقید کا منصب'' میں جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے وہ لکھتا ہے کہ:

''اگر اس بات کو درست مان لیا جائے کہ تنقیدی قوت تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر ہے تو بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزادانہ

تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ انسان تخلیقی عمل سے صحیح معنی میں مسرت حاصل کرتا ہے لیکن ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ صرف عظیم ادب یا فن پارے تخلیق کرنا ہی آزاد تخلیقی سرگرمی کا استعمال نہیں ہے۔ یہ سرگرمی اور ذرائع سے بھی بروئے کار لائی جا سکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو سوائے چند آدمیوں کے باقی سب پر مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جاتے۔ کچھ لوگ اپنی آزاد تخلیقی سرگرمی کو خدمت خلق کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ لوگ علم حاصل کرنے میں اسے صرف کرتے ہیں اور کچھ لوگ اسے تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ دوسری بات یہ بھی یاد رکھنی چاہئے کہ عظیم ادب یا فن پاروں کی تخلیق ہر دور میں ممکن نہیں ہوتی۔ اگر کوئی دور اور اس دور کے حالات ایسے نہیں ہیں جن میں عظیم ادب تخلیق کیا جا سکے تو ایسے میں ساری محنت، ساری کوشش و کاوش بے کار جائے گی۔ ایسے میں یقیناً یہ کہیں بہتر ہے کہ عظیم ادبی دور کو بروئے کار لانے کی تیاری کی جائے۔''

پھر اس بحث کو آگے بڑھا کر وہ واضح کرتا ہے کہ دراصل ''خیالات'' ہی وہ مواد ہے جس پر تخلیقی قوت اپنی بنیاد رکھتی ہے اور یہ کام تنقید کے ذریعے انجام دیا جا سکتا ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے۔ فرسودہ بے معنی اور از کار رفتہ خیالات کو اکھاڑ پھینکتی ہے اور ان کی جگہ زندہ اور ترقی پذیر خیالات کو مروج و عام کر کے اس طور پر سامنے لا کھڑا کرتی ہے کہ ان کی شعلہ سامانی، ان کی لپک تخلیقی ذہنوں کو ترغیب دلاتی ہے اور اسی عمل کی کوکھ سے عظیم تخلیقی دور کا آغاز ہوتا ہے۔

آرنلڈ کی تنقیدی فکر کے سلسلے میں یہ چند باتیں بھی پیش نظر رہنی چاہئیں:

1 آرنلڈ سائنسی اور پیشہ ورانہ تعلیم کے مقابلے میں ادب، شاعری اور دیگر انسانی علوم کی حمایت میں آواز بلند کرتا ہے۔ یہ مسئلہ آج بھی اسی طرح اہم ہے۔

2 ادب کا تصور اس کے ہاں محدود نہیں ہے بلکہ وہ انگریزی ادب کو ملکی و قومی حدود

سے بلند کر کے پورے یورپ کے تناظر میں دیکھتا ہے۔ وہ انگریزی ذہن میں سارے مغرب کی ابتدا سے لے کر اپنے دور تک روایت کا شعور پیدا کرنا چاہتا ہے۔ وہ انسانی ذہن کو جزیرہ نہیں بنانا چاہتا بلکہ اسے پوری کائنات سے ہم آہنگ کر دینا چاہتا ہے اسی لیے گوئٹے اس کا محبوب ہے کیونکہ اس میں ایسی ذہنی وسعت ہے کہ وہ اپنے ملک وقوم کے تعصبات سے بلند ہو کر اشیاء کی اصلیت دیکھنے اور دکھانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ گوئٹے بھی قدماء کی پیروی کرتا ہے اور کلچر اس کا بھی آدرش ہے۔

3 آرنلڈ کے نزدیک مثالی آدمی وہ ہے جو پورا آدمی ہو۔ اسی لیے وہ قدماء کی تعریف کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ''وہ کل کو دیکھتے تھے اور ہم صرف جزو کو دیکھتے ہیں۔'' ادب کا کام تعلیم دینا ہے پورے آدمی کی تشکیل کرنا ہے۔ اس میں نظر پیدا کرنا ہے۔ اپنی ذات کا عرفان پیدا کرنا ہے۔ اس میں خود سوچنے سمجھنے اور سنجیدگی کے ساتھ محسوس کرنے کی صلاحیت پیدا کرنا ہے۔

4 آرنلڈ ہیئت اور مواد کے درمیان توازن پر زور دیتا ہے۔ عظیم فن پارہ اسی وقت تخلیق کیا جا سکتا ہے جب مواد اور ہیئت ایک اکائی بن گئے ہوں۔

5 آرنلڈ تنقید کے لیے غیر جانبداری، تعصب سے دوری، تجسس، لچک اور خیالات کی آزاد نشوونما کو ضروری سمجھتا ہے۔ قدیم ادیب اسی لیے قابل تعریف ہیں کہ وہ تعصب سے پاک اور غیر جانبدار تھے اور اشیاء کی اصل حقیقت کو دیکھنے کی صلاحیت رکھتے تھے۔

آرنلڈ ایک طرف ادبی نقاد ہے اور دوسری طرف انگریزی معاشرے اور کلچر کا بھی نقاد ہے۔ اس نے تنقید کو جو شکل دی اس کا اثر نہ صرف اس کے اپنے دور پر بلکہ آنے والی نسلوں پر بھی پڑا۔ بیسویں صدی میں ارونگ بیبٹ، ٹی ایس ایلیٹ، ایف آر لیوس، لیونل ٹرلنگ وغیرہ کی فکر پر آرنلڈ کے اثرات واضح ہیں۔

آرنلڈ کے دو مضامین بہت اہم ہیں۔ ایک ''شاعری کا مطالعہ'' اور دوسرا ''تنقید کا

منصب'' ان دونوں کو آپ آئندہ صفحات میں ملاحظہ کریں گے۔ یہ وہ مضامین ہیں، جن کے مطالعہ سے آرنلڈ کی فکر کے بنیادی گوشے ہمارے سامنے آ جاتے ہیں اور جن کی مدد سے ہم آج بھی اپنے خیالات کو نئے سرے سے مرتب کر سکتے ہیں اور اپنے ادب کو اس گندے نالے سے، جس میں وہ آج پڑا ہوا ہے باہر نکال کر تازہ ہوا سے تازہ دم کر کے اسے نئی زندگی دے سکتے ہیں۔ اردو ادب نئے نقادوں کا منتظر ہے اور اس کتاب کا مقصد بھی یہی ہے کہ ہمارے نئے نقاد مغرب کی فکر کو ایک ساتھ ایک نظر میں دیکھ کر ان سے اپنے خیالات کی تشکیل میں مدد لیں۔

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved. ©2002-2006

میتھیو آرنلڈ

شاعری کا مطالعہ

(1888ء)

''شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیر اثر آ کر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے۔اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی اب ساتھ چھوڑ رہے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے اور باقی جو کچھ ہے وہ ظن وفریب کی دنیا ہے۔روحانی ظن وفریب کی دنیا،شاعری اپنے جذبے کو خیال سے وابستہ کرتی ہے۔ خیال ہی اصل حقیقت ہے۔آج ہمارے مذہب کا سب سے طاقتور حصہ اس کی لاشعوری شاعری ہے۔''

مجھے اپنے ان الفاظ کو اقتباس کرنے کی اجازت دیجئے۔کیونکہ ان سے اس بات کا اظہار ہوتا ہے، جو میری رائے میں ہر وقت ہمارے پیش نظر رہنی چاہئے اور شاعری کے مطالعے میں ہم پر اثر انداز ہونی چاہئے۔زیر نظر تصنیف میں دنیا کی شاعری کے دریا سے نکلنے والے ایک عظیم معاون دریا کے راستے کو دیکھنے کی ہمیں دعوت دی گئی ہے۔یہاں انگریزی شاعری کے دریا کی نشان دہی کی گئی ہے۔لیکن خواہ ہم شاعری

کے عظیم دریا کے مختلف دھاروں کا یا پھر کسی ایک دھارے کا مطالعہ کر رہے ہوں وہ بات (جس کا اوپر کے اقتباس میں ذکر کیا گیا ہے) ہمیشہ ہمارے پیش نظر رہنی چاہئے۔ ہمیں چاہئے کہ ہم شاعری کا شایان شان تصور اپنے ذہن میں رکھیں اور یہ تصور اس تصور سے زیادہ بلند و ارفع ہو جو اب تک ہمارا ہے۔ ہمیں ایک ایسا تصور قائم کرنا چاہئے جس سے شاعری کا بلند تر و بہتر ''مصرف'' سامنے آسکے۔ جس سے بنی نوع انسان یہ دریافت کر سکے کہ اب ہمیں شاعری کو زندگی کی ترجمانی، زندگی میں معنی پیدا کرنے، تسکین حاصل کرنے اور حوصلے کے ساتھ زندہ رہنے کے لیے استعمال کرنا چاہیے۔ شاعری کے بغیر ہماری ''سائنس'' نامکمل نظر آئے گی اور جو کچھ اس وقت مذہب و فلسفہ کہلاتا ہے اس کی جگہ شاعری لے لے گی۔ میں کہتا ہوں کہ سائنس اس کے بغیر نامکمل معلوم ہوگی۔ کیونکہ بڑی عمدگی اور سچائی کے ساتھ ورڈسورتھ شاعری کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ ''جذبات سے معمور وہ ادائیگی ہے جو تمام سائنس کے چہرے میں نظر آتی ہے'' اور اظہار یا ادا کے بغیر چہرے کے بھی کوئی معنی نہیں ہوتے۔ آگے چل کر ورڈسورتھ بڑی عمدگی اور سچائی سے یہ کہتا ہے کہ شاعری ''تمام علوم کی سانس اور اعلیٰ روح'' کا درجہ رکھتی ہے۔ ہمارا مذہب، ایسے شواہد کی نمائش کر کے، جن پر ذہن عامہ تکیہ کرتا ہے، مطمئن ہے اور ہمارا فلسفہ علت و معلول، مطلق و غیر مطلق کے استدلال کی آرائش میں مگن ہے۔ ان سب کی حیثیت علم کے خوابوں، پرچھائیوں اور جھوٹی ظاہر پرستی سے زیادہ کچھ نہیں ہے۔ وہ دن آنے والا ہے جب اس پر ہم تعجب کریں گے کہ ہم نے ان پر کیوں اعتماد کیا تھا؟ ہم نے سنجیدگی کے ساتھ انہیں کیوں تسلیم کیا تھا اور جیسے جیسے ہم ان کے کھوکھلے پن پر غور کریں گے ویسے ویسے ہم ''تمام علوم کی روح اعلیٰ'' کی قدر و قیمت کے قائل ہوتے جائیں گے جو شاعری ہمیں بہم پہنچاتی ہے۔

اگر ہم شاعری کا ایسا اعلیٰ و ارفع تصور قائم کرتے ہیں۔ تو ہمیں معیار شاعری کو بھی

بلند رکھنا چاہئے کیونکہ وہ شاعری جو اس اعلیٰ و ارفع تصور کو پورا کر سکتی ہے اسے اعلیٰ درجے کی خصوصیات سے بھی معمور ہونا چاہئے۔ ضروری ہے کہ اس سلسلے میں ہم خود کو اعلیٰ معیار اور سخت فیصلے کا عادی بنائیں۔ سانت بیو بیان کرتا ہے کہ ایک دن نپولین سے کسی شخص نے کسی شخص کے بارے میں کہا کہ وہ ریا کار ہے۔ یہ سن کر نپولین نے کہا ''وہ یقیناً اتنا ہی ریا کار ہے جتنا تم کہتے ہو لیکن ریا کاری کہاں نہیں ہے'' سانت بیو کہتا ہے کہ ''ہاں یہ بات سیاست میں انسان پر حکومت کرنے کے فن میں شاید صحیح ہے لیکن نظام خیال اور فن میں، عظمت، دائمی شہرت کا راز یہ ہے کہ یہاں ریا کاری داخل نہ ہونے پائے۔ اسی بات میں انسانی ہستی کے رفیع الشان حصے کی نا قابل تسخیر عظمت کا راز پوشیدہ ہے'' سانت بیو نے یہ بات خوب کہی ہے اور ہمیں سختی سے اس پر عمل کرنا چاہئے۔ شاعری میں (جو خیال اور فن کے اتحاد کا نام ہے) عظمت اور دائمی شہرت کی سطح پر ریا کاری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہے اور یہ رفیع الشان دائرہ محفوظ اور نا قابل تسخیر ہی رہنا چاہئے۔ ریا کاری اعلیٰ و پست صحیح و غیر صحیح یا نیم صحیح، سچ اور جھوٹ یا نیم سچائی کے درمیان فرق کو مٹانے یا دھندلانے اور چھپانے کا کام کرتی ہے۔ جب بھی ہم شعوری یا غیر شعوری طور پر ان امتیازات کو مٹانے یا چھپانے کی کوشش کرتے ہیں تو ہم ریا کاری میں پڑ جاتے ہیں۔ اور تمام فنون سے زیادہ شاعری میں ان امتیازات کو مٹانے یا چھپانے کی اجازت نہیں دی جا سکتی کیونکہ شاعری میں اعلیٰ و پست، صحیح و غیر صحیح یا نیم صحیح، سچ اور جھوٹ یا نیم سچائی کے درمیان فرق بنیادی اہمیت رکھتا ہے۔ شاعری میں اس کی بنیادی اہمیت اس کی اعلیٰ صفات کی وجہ سے ہے۔

شاعری پر (جیسا کہ تنقید حیات میں ان اصولوں کے تحت، جو شاعرانہ سچائی اور شاعرانہ حسن کے قوانین کی مدد سے ایسی تنقید کے لیے وضع کیے گئے ہیں) بنی نوع انسان کی روح کو، جیسا کہ ہم کہہ چکے ہیں، جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا اور جیسے جیسے دوسرے سہارے ہمارا ساتھ چھوڑتے جائیں گے، زیادہ اعتماد و اطمینان حاصل ہوتا

جائے گا۔ لیکن یہ اطمینان و اعتماد اتنا ہی قوی ہو گا جتنا تنقید حیات کی قوت سے اس کا رشتہ گہرا و استوار ہو گا اور تنقید حیات اسی نسبت سے قوی ہو گی جتنی وہ شاعری، جو اسے پیش کر رہی ہے، اعلیٰ و قیع اور سچی ہو گی۔

ہمیں بہترین شاعری ہی درکار ہے۔ بہترین شاعری میں تعمیر کرنے، حوصلے کے ساتھ زندہ رکھنے اور مسرور کرنے کی ایک ایسی قوت ہوتی ہے جو کسی اور چیز میں نہیں ہوتی۔ شاعری کا زیادہ واضح، زیادہ گہرا تصور اور وہ قوت وخوشی جو اس تصور سے حاصل ہو سکتی ہے، وہ بیش بہا فائدہ ہے جو زیر نظر مجموعہ کلام سے ہمیں حاصل ہو سکتا ہے۔ مگر پھر بھی ایسے مجموعہ کلام کی ماہیت وفطرت میں لازماً کوئی ایسی چیز بھی ہوتی ہے جو فائدے کے بارے میں ہمارے شعور کو دھندلا دیتی ہے اور ہمیں اسے حاصل کرنے سے باز رکھتی ہے۔ لہٰذا شروع ہی سے باقاعدہ طور پر ہمیں اسے اپنے پیش نظر رکھنا چاہئے اور اس ''مجموعہ'' کا مطالعہ کرتے ہوئے بار بار اس خیال کی طرف واپس آتے رہنا چاہئے۔

ہاں شاعری پڑھتے وقت ہر لحہ بہترین کا تصور، حقیقی علویت کا خیال اور اس سے قوت وخوشی حاصل کرنے کا شوق ہمارے پیش نظر رہنا چاہئے اور ہم جو کچھ پڑھ رہے ہیں اسے اسی معیار پر پرکھنا چاہئے۔ مگر یہ حقیقی معیار بھی (جو واحد حقیقی معیار ہے) غلط ثابت ہو گا اگر ہم دوسرے دو اور معیاروں سے بھی باخبر اور چوکنے نہ رہیں۔ ایک ''تاریخی رائے'' اور دوسری ''ذاتی رائے'' اور یہ دونوں فریب ہیں۔ ایک شاعر یا ایک نظم ہمارے لیے تاریخی اعتبار سے اہم ہو سکتے ہیں۔ وہ ذاتی اسباب کی بناء پر بھی اہم ہو سکتے ہیں۔ اور ہو سکتا ہے کہ واقعی وہ ہمارے لیے بڑی اہمیت رکھتے بھی ہوں۔ تاریخی اعتبار سے وہ اس طرح اہم ہو سکتے ہیں ایک قوم کی زبان، فکر اور شاعری کے ارتقا کا مطالعہ بہت دلچسپ ہوتا ہے اور ایک شاعر کے کلام کو اس ارتقاء کے راستے کی ایک منزل مان کر ہم آسانی سے اس کی شاعری کو اس سے کہیں زیادہ اہم قرار دے

سکتے ہیں جتنی کہ حقیقت میں وہ اہم نہیں ہے۔ ایسے میں دوران تنقید ہم اس کی تعریف وتوصیف میں مبالغہ آمیز زبان استعمال کرنے لگتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ہم اسے ضرورت سے کہیں زیادہ اہمیت دینے لگتے ہیں۔ اس طرح ہمارے شاعرانہ فیصلے میں وہ مغالطہ پیدا ہوتا ہے جسے ہم ''تاریخی مغالطے'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اسی طرح ایک شاعری یا ایک نظم ہمارے لیے ذاتی اسباب کی بناء پر اہم ہوسکتی ہے۔ ہمارا ذاتی تعلق، ذاتی پسندیدگی اور حالات کسی شاعر کے کلام کے بارے میں ہماری رائے کو متاثر کرنے اور بھٹکانے کی بڑی صلاحیت رکھتے ہیں اور ہم اس کی شاعری کو وہ اہمیت دینے لگیں جس کی اصل میں وہ اہل نہیں ہے اور اس کی وجہ یہ ہو کہ اس کی شاعری ہمارے لیے خصوصی و ذاتی وجوہ کی بنا پر اہمیت رکھتی ہے اور رکھتی آئی ہے۔ یہاں بھی ہم اپنی دلچسپی کی چیز کو ضرورت سے زیادہ بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں اور اس کی تعریف میں مبالغہ آمیز زبان استعمال کرنے لگتی ہیں۔ اور اس طرح ہمارے شاعرانہ فیصلے اور دوسرا مغالطہ پیدا ہوتا ہے۔ وہ مغالطہ جو اس رائے سے پیدا ہوتا ہے جسے ہم ''ذاتی مغالطے'' کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

یہ دونوں مغالطے فطری ہیں تاریخ اور شاعری کے ارتقاء کے مطالعے کے دوران انسان کی نظر اکثر ان مشہور ہستیوں اور تصانیف پر ٹھہر جاتی ہے جو ایک زمانے میں نمایاں تھیں لیکن اب پردۂ گمنامی میں پڑی ہیں اور انہیں دیکھ کر انسان ان لاپرواہ لوگوں پر لعن طعن کرنے لگتا ہے جنہوں نے روایت و عادت کی وجہ سے ان ناموں یا تصانیف کو چھوڑ دیا ہے جو ہماری قومی شاعری میں دوسروں کے مقابلے میں زیادہ اہم تھیں۔ فرانس والے اپنی ابتدائی شاعری کے مطالعہ پر، جسے انہوں نے ایک طویل عرصے سے نظر انداز کر رکھا تھا، اب محنت کے ساتھ زیادہ توجہ دے رہے ہیں۔ اس مطالعے نے ان میں سے بہت سوں کو اپنی کلاسیکی شاعری، یعنی سترھویں صدی کی درباری ٹریجیڈی سے جس پر پیلیسون نے سچی شاعری نہ ہونے کا الزام لگایا تھا اور اسے بے

اثر نفاست سے معمور بتایا تھا مگر جو فرانس میں اس طرح مقبول رہی جیسے کہ وہی کلاسیکی شاعری کا کمال تھی، سے منحرف کر دیا ہے۔ یہ بے اطمینانی فطری ہے۔ ہم ایک مسلمہ نقاد اور کلیمن مارو کے ایڈیٹر ''ایم شار لے دھیر یکاؤ'' تو یہاں تک کہہ دیتا ہے کہ ''عظمت کا وہ بادل جو ایک کلاسیک کو چاروں طرف سے گھیرے ہوتا ہے ایک ایسا کہرہ ہے جو نہ صرف ادب کے مستقبل کے لیے خطرہ ہے بلکہ تاریخ کے لحاظ سے بھی نا قابل قبو ہے۔'' وہ آگے لکھتا ہے کہ ''وہ ہمیں ایک نقطہ واحد سے آگے دیکھنے نہیں دیتا۔ وہ نقطہ جو آخری اور غیر معمولی ہوتا ہے۔ جو ایک خیال یا ایک تصنیف کا بے اصول اور فرضی خلاصہ ہوتا ہے۔ وہ ایک صورت اور خد و خال کے بجائے ایک ہالا بناتا ہے۔ جہاں کبھی ایک آدمی نظر آتا تھا وہاں ایک بت رکھ دیتا ہے اور ہماری نظروں سے محنت، کوششوں، کمزوریوں اور ناکامیوں کے تمام نشانات چھپا کر وہ ہمیں دعوت مطالعہ نہیں بلکہ دعوت پرستش دیتا ہے۔ وہ ہمیں یہ نہیں دکھاتا کہ یہ کام کیسے ہوا بلکہ یہ اسے ایک ماڈل بنا کر ہم پر مسلط کر دیتا ہے۔ سب سے زیادہ مورخ کے لیے کلاسیکی ہستیوں کی یہ تخلیق نا قابل قبول ہوتی ہے۔ کیونکہ یہ طریقہ کار شاعر کو اس کے اپنے زمانے سے، اس کی اصل زندگی سے الگ کر دیتا ہے۔ یہ تاریخی رشتوں کو توڑ دیتا ہے۔ روایتی تعریف و توصیف سے تنقید کو اندھا کر دیتا ہے اور ادبی آخذ کی تحقیق و تفتیش کو نا قابل قبول بنا دیتا ہے۔ یہ ہمیں کسی ممتاز انسانی شخصیت سے متعارف نہیں کرتا بلکہ ایک بے حس و حرکت دیوتا سے روشناس کراتا ہے جو پیر کی طرح اپنی کامل تصنیف کے درمیان اولمپس پر بیٹھا ہے۔ اور ایک نوجوان طالب علم کے لیے جسے یہ تصنیف دور سے دکھائی جاتی ہے، یہ یقین کرنا ممکن نہ ہوگا کہ وہ تصنیف آسمانی دماغ سے بنی بنائی تیار نہیں نکلی ہے۔''

یہ سب باتیں بڑی ذہانت اور خوبی سے کہی گئی ہیں مگر یہاں ہم ایک امتیاز قائم کرنا چاہتے ہیں۔ واضح رہے کہ ہر چیز کا دارومدار شاعر کے کلاسیکی کردار کی نوعیت پر ہے

اگر وہ غیر معتبر کلاسیک ہے تو اسے چھاننا پھٹکنا چاہئے۔ اگر وہ غیر صحیح کلاسیک ہے تو اسے رد کر دینا چاہئے۔ لیکن اگر وہ حقیقی کلاسیک ہے، اگر اس شاعر کی تصنیف بہترین کے دائرے میں آتی ہے تو ہمارے لیے بہترین کام یہ ہے کہ ہم اسے محسوس کریں اور اس کی تصنیف سے جس قدر ممکن ہو سکے لطف اندوز ہوں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ ہم اس تصنیف اور اس سے کم درجے کی تصانیف کے درمیان وسیع اور بنیادی فرق کو بھی سمجھیں۔ یہی مفید اور تعمیری کام ہے اور یہی وہ اصل فائدہ ہے جو شاعری کے مطالعے سے ہمیں حاصل ہو سکتا ہے۔ ہر وہ چیز، جو اس کام میں روڑے اٹکائے یا مداخلت کرے، نقصان دہ ہے۔ فی الحقیقت ہمیں اپنی کلاسیک کو تو ہم کے ساتھ آنکھیں بند کر کے نہیں بلکہ آنکھیں کھول کر پڑھنا چاہئے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہئے کہ وہ تصنیف کب اور کہاں کمزور ہو جاتی ہے اور کب بہترین کے درجے سے گر جاتی ہے یہی وہ باتیں ہیں جن کو سامنے رکھ کر ہمیں اس کی قدر و قیمت متعین کرنی چاہئے۔ مگر یہ بات بھی یاد رہے کہ اس منفی تنقید کا بذات خود کوئی فائدہ نہیں ہے جب تک یہ بہترین چیز کا زیادہ صاف اور زیادہ گہرا شعور بہم پہنچا کر اس سے گہرائی کے ساتھ لطف اندوز ہونے کے سلیقے کو بھی پروان نہ چڑھا دے۔ ایک حقیقی کلاسیک کی تخلیق میں کی جانے والی کاوش و محنت، کوششوں، کمزوریوں، ناکامیوں کا سراغ لگانا، اس کے زمانے، اس کی زندگی اور اس کے تاریخی رشتے سے واقف ہونا محض ادبی اتائی پن ہے جب تک کہ مقصد کا واضح تصور اور گہرا لطف بھی اس میں شامل نہ ہو۔ یہ کہا جا سکتا ہے کہ ہم کسی کلاسیک سے جس قدر زیادہ واقف ہوں گے اسی قدر اس سے لطف اندوز ہوں گے۔ اگر ہمیں عمر نوح مل جائے اور ہم سب کے ذہن پورے طور پر صاف اور ہماری قوت ارادی کامل طور پر ثابت قدم ہو جائے تو یہ بات بھی حقیقت میں اتنی ہی صحیح ہو سکتی ہے جتنی کہ نظریاتی سطح پر صحیح معلوم ہوتی ہے۔ مگر یہاں معاملہ وہی ہے جو اسکول کے لڑکوں کو لاطینی اور یونانی ادب کے مطالعے میں درپیش ہوتا ہے۔ زبان سے واقفیت کی

وہ بنیادیں، جو ہم دوران تعلیم لڑکوں کے ذہن میں قائم کرتے ہیں، نظریاتی اعتبار سے یونانی و لاطینی مصنفین کو اچھے اتنے ہی اچھے طریقے پر سمجھنے کے لیے ایک قابل قدر تیاری ہے۔ یہ بھی درست ہے کہ جتنی اچھی بنیاد ہم ڈالیں گے اتنے ہی اچھے طریقے سے ہم ان مصنفین کو سمجھنے اور ان سے لطف اندوز ہونے کے اہل ہوسکیں گے۔ اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر وقت اتنا کم نہ ہو اور لڑکوں کے ذہن اتنی جلدی تھک نہ جائیں اور ان کی دلچسپی ختم نہ ہو جائے تو جیسا کہ ہو رہا ہے بڑے پیانے پر لسانی تیاری تو ضرور ہوتی رہے گی مگر پھر بھی ان مصنفین سے نہ تو زیادہ واقفیت پیدا ہو سکے گی اور نہ صحیح مذاق پیدا ہو سکے گا۔ یہی حشر ان لوگوں کا ہے جو شاعری میں تاریخی مآخذ تلاش کرتے ہیں۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ یہ لوگ اپنی تفتیش و تحقیق کی بناء پر کلاسیک سے زیادہ اور بہتر طور پر لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے مگر وہ بھی اکثر بہترین چیزوں سے لطف اندوز ہونے سے محروم رہ جاتے ہیں اور کم مایہ چیزوں میں لگ جاتے ہیں اور پھر ان کم مایہ چیزوں کو اپنی محنت شاقہ کی بناء پر بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں۔

زیر نظر تصنیف سے بھی تاریخی ماخذ اور تاریخی رشتوں کو تلاش کرنے کا خیال الگ نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا بھی امکان موجود ہے کہ جن شاعروں کی اس ''مجموعہ'' میں نمائش کی گئی ہے ان کا تعارف ان لوگوں سے نہیں کرایا جائے گا جو ان سے کوئی دلچسپی نہیں رکھتے بلکہ ان سے کرایا جائے گا جو بہت پہلے سے ان کی بے حد وقعت کرتے ہیں۔ ساتھ ساتھ یہ بھی ہمارے مشاہدے میں آیا ہے کہ جب ہمارا واسطہ کسی مصنف سے پڑتا ہے اور ہم اس کو متعارف کرانا چاہتے ہیں تو اس کی اہمیت کا احساس دلانے کے لیے ہم اسے بڑھا چڑھا کر پیش کرنے لگتے ہیں۔ یہ عمل اس تصنیف میں پیش کیے جانے والے شعراء کے ساتھ بھی ہوگا۔ زیر نظر تصنیف میں اکثر تاریخی رائے یا ذاتی رائے کی طرف مائل ہونے کی ترغیب بھی ہوگی اور ہم حقیقی رائے کو بھال جائیں گے

لیکن یہاں یہ بات ذہن نشین رکھنی چاہیے کہ اگر ہمیں شاعری سے پورا پورا استفادہ کرنا ہے تو ہمیں حقیقی رائے ہی سے کام لینا چاہیے۔ یہ فائدہ اتنا بڑا ہے یعنی ایک سچے شاعرانہ کلاسیک کو واضح طور سے محسوس کرنا اور گہرائی سے لطف اندوز ہونا کہ شاعری اور شاعروں کے مطالعے کے دوران اس بات کو اپنے حقیقی مقصد کے طور پر ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیے اور اسے حاصل کرنے کی خواہش کو ایک ایسے واحد اصول کے طور پر تسلیم کر لینا چاہیے جس پر ہم ہر چیز کو پڑھنے اور جاننے کے دوران واپس آتے رہیں۔

تاریخی مغالطہ خاص طور پر اس وقت ہمارے فیصلے اور زبان پر غالب آ سکتا ہے جب ہم قدیم شعراء کا مطالعہ کر رہے ہوں۔ ذاتی مغالطہ اس وقت غالب آ سکتا ہے جب ہمارا واسطہ اپنے ہم عصر شعرا یا ان شاعروں سے پڑے جو بہر طور جدید کہلاتے ہیں۔ شاید تاریخی مغالطے سے پیدا ہونے والے مبالغے اپنی جگہ زیادہ گھمبیر اور اہم نہیں ہوتے۔ ان کے نتائج عام کانوں تک نہیں پہنچتے، شاید یہ مبالغے ان ادبی لوگوں کو بھی متاثر نہیں کرتے جو ان کے پہلے سے قائل ہیں مگر یہ عمل زبان کو خطرناک اور ناجائز استعمال کی طرف ضرور لے جاتا ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ کیڈمن کو، ہمارے اپنے شعراء میں ملٹن کے مقابلے میں پیش کیا جاتا ہے۔

بہر حال یہ جاننے کے لیے کہ کون سی شاعری حقیقت میں اعلیٰ ہے اور اس لیے ہمارے لیے بہت مفید ہو سکتی ہے، سوائے اس کے کوئی اور طریقہ نہیں ہو سکتا کہ ہم اپنے عظیم شاعروں کے فقروں اور مصرعے ذہن میں رکھیں اور انہیں دوسری شاعری کے سلسلے میں کسوٹی کی طرح استعمال کریں ہم یہ نہیں چاہتے کہ ان کی شاعری بھی اس شاعری سے مشابہ ہو وہ بہت مختلف ہو سکتی ہے لیکن اگر ہم میں ذرا سلیقہ اور شعور ہے اور ہم نے اپنے عظیم شاعروں کے کلام کو اچھی طرح ذہن نشین کر لیا ہے تو وہ اعلیٰ شاعرانہ صفات کا عدم یا وجود معلوم کرنے کے لیے ایک سچی کسوٹی ثابت ہوگا۔ چھوٹی چھوٹی عبارتیں یہاں تک کہ صرف ایک مصرع ہی ہمارے مقصد کے لیے کافی ہوگا۔

نقاد ان صفات کو اخذ کرنے پر بہت محنت کرتے ہیں جو اعلیٰ شاعری میں ہوتی ہیں۔ اس عمل کے لیے بہتر یہ ہے کہ ہم حقیقی مثالوں کو سامنے رکھیں۔ اعلیٰ اور اعلیٰ ترین صفت والی شاعری کے نمونوں کا مطالعہ کریں اور پھر یہ بتائیں کہ ''اعلیٰ شاعری کی صفت یہاں ادا ہوئی ہے۔'' یہ صفت یا صفات نقاد کی نثر سے کہیں زیادہ شاعر کی نظم میں محسوس کی جاسکتی ہیں۔ لیکن اگر پھر بھی ہم سے یہ کہا جائے کہ ہم ان صفات کا تنقیدی اظہار کریں تو ایسے میں ہم یہ نہیں بتاسکتے کہ یہ صفات کیسے اور کیوں پیدا ہوئیں بلکہ صرف یہ بتاسکتے ہیں کہ کس شاعر کے کلام میں اور کہاں پیدا ہوئیں؟ یہ صفات شاعری کے مواد اور خیال میں ہوتی ہیں اور اس کے رنگ اور طرز میں ہوتی ہیں اور ان کے اتحاد سے شاعری میں ایک لہجہ حسن اور زور پیدا ہوتا ہے۔ لیکن اگر ہم سے فلسفیانہ الفاظ میں اس کی تعریف کرنے کے لیے کہا جائے تو ہم اس کا جواب نفی میں اس لیے دیں گے کہ ایسا کرنے سے ہم سوال کو واضح کرنے کے بجائے مبہم کردیں گے۔

مواد اور خیال کے سلسلے میں ہم ایک اور بات کا اضافہ کرنا چاہتے ہیں اس سلسلے میں ارسطو کا یہ مشاہدہ خاص اہمیت رکھتا ہے کہ تاریخ پر شاعری کی فوقیت اس لیے قائم ہے کہ شاعری میں زیادہ رفیع الشان سچائی اور مفکرانہ سنجیدگی ہوتی ہے اس لیے اب تک ہم نے جو کچھ کہا ہے اس پر اتنا اضافہ اور کرتے چلیں کہ بہترین شاعری کی مخصوص صفت یہ ہے کہ اس کے مواد اور طرز میں واضح طور پر صداقت اور سنجیدگی ہوتی ہے یعنی بہترین شاعری کے طرز اور مواد میں صداقت وسنجیدگی کی علویت کو جدا نہیں کیا جاسکتا۔ یہ دونوں علویتیں ایک دوسرے سے پیوست ہوتی ہیں اور ایک دوسرے سے مناسب رشتہ رکھتی ہیں۔ جتنی اعلیٰ شاعرانہ صداقت اور سنجیدگی شاعر کے مواد اور خیال میں کم ہو گی یقین رکھیے اتنا ہی زبان و رفتار کا اعلیٰ شاعرانہ اثر اس کے طرز اور رنگ میں کم ہو گا۔ زبان و رفتار کا یہ اعلیٰ شاعرانہ اثر طرز اور رنگ کے اعتبار سے جتنا کم ہوگا اتنی ہی اعلیٰ شاعرانہ صداقت اور سنجیدگی مواد اور خیال کے اعتبار سے بھی کم ہوگی۔

اس طرح بیان کر دینے سے یہ عام سی باتیں بن کر رہ جاتی ہیں لیکن ان باتوں کی اصل قوت کا احساس اسی وقت کیا جا سکتا ہے جب ان باتوں کو عظیم شاعروں کے کلام میں دیکھا جائے میری خواہش یہ ہے کہ شاعری کا ہر طالب علم یہ کام خود کرے۔ یہ کام خود کرنے سے یہ ساری باتیں اچھی طرح ذہن نشین ہو جائیں گی۔

(اس کے بعد آرنلڈ نے ان اصولوں کا اطلاق انگریزی شاعری پر کیا ہے اور ابتدائی دور کی انگریزی شاعری سے لے کر اپنے دور کی شاعری تک، جائزہ لے کر ان اصولوں کی وضاحت کی ہے)۔

میتھیو آرنلڈ

تنقید کا منصب

(1865ء)

میں نے ایک جگہ لکھا تھا کہ نہ صرف فرانس اور جرمنی کے ادب میں بلکہ سارے یورپ کے ادب میں جو رجحان سب سے زیادہ نمایاں نظر آتا ہے وہ تنقیدی رجحان ہے۔ ہمیں تمام علوم میں (علم دینیات سے لے کر فلسفہ، تاریخ، آرٹ اور سائنس تک) ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش نظر آتی ہے۔ یہی چیز ایک خاص اہمیت کے ساتھ مجھے انگریزی ادب میں بھی نظر آتی ہے۔ اس سلسلے میں بہت سے لوگوں نے یہ بھی کہا تھا کہ میں تنقید کو جو اہمیت دیتا ہوں اس میں انتہا پسندی کو دخل ہے اور انسان کی تخلیقی قوت ہمیشہ تنقیدی کاوشوں پر فوقیت رکھتی ہے۔ تخلیقی قوت کی برتری کے سلسلے میں بہت سی رائیں بھی پیش کی گئیں اور خصوصیت کے ساتھ ورڈسورتھ کی یہ رائے کہ ''تنقیدی قوت یقیناً تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر درجے کی چیز ہے اور وہ وقت جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے میں صرف کیا جائے اگر تخلیقی کاموں میں، خواہ وہ کسی درجے کے ہوں، لگایا جائے تو زیادہ مفید ہے۔ غلط اور معاندانہ تنقید لوگوں کے ذہنوں کو بہت نقصان پہنچا سکتی ہے لیکن برخلاف اس کے احمقانہ تخلیق، خواہ وہ نثر میں ہو یا نظم میں، قطعی طور پر بے ضرر ہوتی ہے۔''

مجھے ورڈسورتھ سے اس حد تک تو ضرور اتفاق ہے کہ بے بنیاد اور غلط تنقید لکھنے سے بہتر ہے کہ آدمی لکھنے کا کام ہی بند کر دے۔ اس بات کو ہر شخص تسلیم کرتا ہے کہ

تنقیدی صلاحیت تخلیقی صلاحیت سے کمتر ہے، لیکن ساتھ ساتھ میں یہ سوال بھی اٹھانا چاہتا ہوں کہ کیا تنقید بذاتِ خود ایک مضر اور نقصان دہ سرگرمی ہے؟ کیا یہ درست ہے کہ اس وقت کو، جو دوسروں کے کاموں پر تنقید لکھنے پر صرف کیا جائے تخلیقی کاموں پر، خواہ وہ کسی درجے کی ہوں، لگایا جائے؟ اس معیار کے پیش نظر کیا یہ صحیح ہے کہ اگر ڈاکٹر جونسن ''حیات الشعرا'' لکھنے کے بجائے Irenes لکھتا تو زیادہ مفید کام کرتا؟ میرا خیال ہے اور آپ مجھ سے یقیناً اتفاق کریں گے کہ یہ بات کسی طرح بھی صحیح نہیں ہے۔ آپ خود سوچیے کہ کیا یہ بہتر ہوتا کہ ورڈسورتھ اپنا مشہور و معروف ''مقدمہ'' لکھنے کے بجائے (جس میں اتنی تنقید ہے اور جس میں دوسروں کے کاموں پر بھی تنقید ملتی ہے) کلیسائی سانیٹ لکھنے میں اپنا قیمتی وقت صرف کرتا۔ ورڈسورتھ خود ایک بڑا نقاد تھا اور یہ افسوس کی بات ہے کہ اس نے اس طرف زیادہ توجہ نہیں دی۔ گوئٹے ایک عظیم نقاد ہے اور شکر کا مقام ہے کہ اس نے تنقید کی طرف پوری توجہ دی۔ آیئے اب ورڈسورتھ کی مبالغہ آمیزی اور اس کے وجوہ تلاش کرنے کے بجائے اپنے ضمیر کو ٹٹولیں اور دیکھیں کہ تنقید کسی خاص دور میں خود اس دور کو، نقاد کے ذہن کو اور ساتھ ساتھ معاشرے کے ذہن و روح کو کیا دیتی ہے؟

اگر اس بات کو درست بھی مان لیا جائے کہ تنقیدی قوت تخلیقی قوت کے مقابلے میں کمتر ہے تو بھی اس بات سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ تخلیقی قوت کا استعمال اور آزادانہ تخلیقی سرگرمی انسان کا صحیح منصب ہے۔ انسان تخلیقی عمل سے صحیح معنی میں مسرت حاصل کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ساتھ اس بات سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا ہے کہ صرف عظیم ادب یا فن پارے تخلیق کرنا ہی آزاد تخلیقی سرگرمی کا استعمال نہیں ہے۔ یہ سرگرمی اور ذرائع سے بھی بروئے کار لائی جا سکتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو سوائے چند آدمیوں کے باقی سب پر مسرت حاصل کرنے کے دروازے بند ہو جاتے۔ کچھ لوگ اپنی آزاد تخلیقی سرگرمی کو خدمت خلق کے ذریعے ظاہر کرتے ہیں۔ کچھ لوگ علم حاصل

کرنے میں اسے صرف کرتے ہیں اور کچھ لوگ اسے تنقید میں استعمال کرتے ہیں۔ اس بات کو خاص طور پر ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے۔ دوسری بات یہ بھی یاد رکھنی چاہئے کہ عظیم ادب یا فن پاروں کی تخلیق ہر دور میں ممکن نہیں ہوتی۔ اگر کوئی دور اور اس دور کے حالات ایسے نہیں ہیں جن میں عظیم ادب تخلیق کیا جا سکے تو ایسے میں ساری محنت، ساری کوشش و کاوش بے کار جائے گی۔ ایسے میں یقیناً یہ کہیں بہتر ہے کہ عظیم ادبی دور کو بروئے کار لانے کی تیاری کی جائے۔

یہ بات واضح رہے کہ تخلیقی قوت اپنے جوہر دکھانے کے لیے، فکر و خیال کو، مواد کے طور پر، اپنے تصرف میں لاتی ہے۔ اب ایسے میں اگر مواد ہی موجود نہ ہو یا وہ مواد ابھی استعمال میں لائے جانے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہوا ہو تو کیا ہوگا؟ کیا ایسے میں عظیم ادب پاروں کی تخلیق ممکن ہوگی؟ جب صورت حال یہ ہو تو تخلیق کے لیے اس وقت تک انتظار کرنے کی ضرورت ہے جب تک مواد تخلیقی قوتوں کے استعمال میں آنے کے لیے پورے طور پر تیار نہ ہو جائے۔ چونکہ یہ مسئلہ ادب میں بار بار آتا ہے اس لیے میں اب اپنی بات کو صرف ادب تک ہی محدود رکھوں گا۔

تخلیقی قوت، جس مواد سے کام لیتی ہے اور جس مواد پر اپنی بنیاد رکھتی ہے وہ ''خیالات'' ہیں۔ ادب اپنے دور کے سارے مروجہ اور بہترین خیالات کو اپنے استعمال میں لاتا ہے اور اسے تخلیق کے مواد کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ کم از کم ہم اپنے دور کے بارے میں یہ بات وثوق کے ساتھ کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی فن کار اپنی تخلیقی قوت ان خیالات سے ہٹ کر استعمال میں لانا چاہے اور ہوا میں گرہ لگانے کی کوشش کرے تو اسے یقیناً ناکامی ہوگی۔ میں نے یہاں ''مروجہ'' کا لفظ استعمال کیا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ بنیادی طور پر تخلیقی صلاحیت نئے خیالات کی دریافت میں اپنے جوہر کا اظہار نہیں کرتی۔ یہ تو دراصل فلسفی کا کام ہے ادبی جینیس کا عظیم کارنامہ تو تحلیل اور اس کے اظہار کا ہے۔ تجزیہ اور دریافت کا نہیں تخلیقی قوتوں کا جوہر تو اس وقت کھلتا ہے جب

ذہنی و روحانی فضا سازگار ہو۔ جب خیالات کا زندہ نظام موجود ہو اور یہ سب چیزیں ایک وحدت بن کر اسے تخلیق کرنے پر اکسا رہی ہوں۔ ایسے میں تخلیق فن کار کا کام یہ ہوتا ہے کہ وہ خدائی صفات کے ساتھ انہیں اپنے تصرف میں لے آئے اور دلکش و موثر انداز میں پیش کر دے۔ لیکن یہ عوامل ہر دور اور ہر زمانے میں موجود نہیں ہوتے اور اگر ہوتے بھی ہیں تو ان میں وہ ربط باہمی، وہ توانائی اور وحدت نہیں ہوتی کہ فضا کو تخلیق کے لیے سازگار کہا جا سکے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب میں عظیم تخلیقی ادوار کبھی کبھی وجود میں آتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ سازگار ماحول نہ ہونے کے باعث عظیم جینیس بھی غیر اطمینان بخش تخلیقات پیش کرتا ہے۔

عظیم ادبی شہ پاروں کی تخلیق کے لیے دو قوتیں ساتھ ساتھ چلنی چاہئیں۔ ایک تو خود تخلیق کرنے والے کی قوت اور ساتھ ساتھ اس لمحہ کی قوت جس میں وہ تخلیق وجود میں آ رہی ہے۔ اگر ان میں سے کوئی چیز بھی کم یا کمزور ہے تو تخلیق بھی اسی اعتبار سے ناقص یا کمزور ہو گی۔ اگر ماحول ناسازگار ہے، نظام خیال بکھرا ہوا ہے تو ایسے میں عظیم جینیس کی تخلیقات بھی کمزور ہوں گی اور اگر جینیس کمزور ہے تو خواہ ماحول کتنا ہی ناسازگار کیوں نہ ہو عظیم ادبی شہ پارہ تخلیق نہیں کیا جا سکتا۔ تخلیقی قوت انہی عوامل کی محتاج ہے اور یہ عوامل خود تخلیقی قوت کے قبضہ قدرت میں نہیں ہوتے۔

لیکن برخلاف اس کے یہی عوامل تنقیدی قوت کے قبضہ قدرت میں ہوتے ہیں۔ تنقیدی قوت کا کام یہ ہے کہ وہ علوم کی تمام شاخوں میں، ہر چیز کے وجود کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس کا ایک کام یہ بھی ہے کہ وہ ایک ایسا ذہنی و تخلیقی ماحول پیدا کر دے، حالات کو اس طور پر سازگار بنا دے، نظام خیال کو اس طور پر مربوط کر دے اور ان رشتوں کو اس طور پر جوڑ کر ہم آہنگ کر دے کہ تخلیقی قوت ان سے پورے طور پر مستفید ہو سکے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ خیالات کا نظام قائم کرتی ہے۔ فرسودہ، بے معنی اور از کار رفتہ خیالات کو اکھاڑ پھینکتی ہے اور ان کی جگہ زندہ اور ترقی

پسند خیالات کو مروج و عام کر کے اس طور پر سامنے لا کھڑا کرتی ہے کہ ان کی شعلہ سامانی، ان کی لپک تخلیقی ذہنوں کو ترغیب دلاتی ہے۔ تنقیدی عمل کے ذریعے یہ خیالات معاشرہ تک پہنچتے ہیں اور چونکہ صداقت کا احساس خود زندگی کا احساس ہے اس لیے نتیجے کے طور پر عمل درعمل کا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ خیالات کا ایک زندہ نظام نشوونما پانے لگتا ہے اور حرکت ونمو کے اسی عمل کی کوکھ سے ادب میں تخلیقی ادوار جنم لیتے ہیں۔

مثال کے طور پر شاعری کو لیجئے۔ اس بات سے میری طرح آپ بھی یقیناً واقف ہوں گے کہ زندگی اور دنیا کو اپنی شاعری میں برتنے سے پہلے شاعر کے لیے خود زندگی اور دنیا کے اسرار و رموز سے پوری طرح واقف ہونا ضروری ہے۔ اب جب کہ زندگی اور دنیا بہت پیچیدہ چیزیں بن گئی ہیں جدید شاعری کی تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ تنقیدی شعور اور تنقیدی کاوش اس کے اندر موجود ہو ورنہ وہ تخلیق بذات خود سطحی اور بے وقعت ہوگی۔ اسی لیے بائرن کی شاعری میں ہمیشہ زندہ رہنے کی قوت کم نظر آتی ہے اور اس کے برخلاف گوئٹے کی شاعری میں یہ قوت اسی وجہ سے زیادہ ہے۔ بائرن اور گوئٹے دونوں میں تخلیقی صلاحیت بہت اعلیٰ درجے کی تھی لیکن دونوں میں فرق یہ ہے کہ گوئٹے کی ذہنی تربیت تنقیدی کاوش اور تنقیدی شعور کے ذریعے ہوئی اور اس شعور نے اس کے سامنے نئے آسمان اور نئے افق کھول دیے۔ یہ چیزیں شاعری کے بنیادی لوازمات اور شاعری کے بنیادی موضوعات ہیں اور گوئٹے بائرن سے کہیں زیادہ ان کا گہرا شعور رکھتا تھا۔

مجھے مدت سے اس بات کا احساس ہے کہ اس صدی کی پہلی چوتھائی میں ہمارے ادب میں تخلیقی سرگرمی کا جو زور شور رہا ہے وہ فی الحقیقت قبل از وقت اور نو رسیدہ تھا۔ اسی وجہ سے تخلیقات کا یہ سلسلہ زیادہ عرصے تک نہ چل سکا۔ تخلیقی عمل کے اس کچے پن کی وجہ یہ تھی کہ یہ دور کافی مواد اور پورے شعور کے بغیر وجود میں آ گیا۔ اس دور کی

شاعری اپنی پوری قوت اور وافر تخلیقی توانائی کے باوجود اپنے آپ سے کچھ زیادہ باخبر نہیں تھی۔ اسی وجہ سے بائرن کی شاعری میں ہمیں گوداانظر نہیں آتا۔ شیلی کی شاعری بے جوڑ اور بے ربط دکھائی دیتی ہے اور ورڈ سورتھ اپنی ساری گہرائی کے باوجود، کاملیت اور تنوع سے اتنا عاری نظر آتا ہے ورڈ سورتھ کتابوں کا شائق نہیں تھا۔ میرا خیال ہے اگر ورڈ سورتھ کا مطالعہ گوئٹے کی طرح وسیع ہوتا تو اس کی فکر گہری اور اس کا اثر ہمہ گیر ہو جاتا اور وہ یقیناً ایک مختلف اور عظیم شاعر ہوتا۔ ممکن ہے کتابوں کے مطالعے کے سلسلے میں اس طور پر میرا یہ اصرار یہاں غلط فہمی پیدا کر دے۔ دراصل کتابوں اور مطالعے کا عدم شوق ہمارے دور کی شاعری کے افلاس کا اصل سبب نہیں تھا۔ شیلی کا مطالعہ کافی وسیع تھا۔ کولرج بہت وسیع المطالعہ شخص تھا۔ اس کے برخلاف پنڈار اور سوفوکلیز نے بہت زیادہ کتابیں نہیں پڑھی تھیں۔ شیکسپیئر بھی کوئی زیادہ مطالعہ کا انسان نہیں تھا لیکن اس کے باوجود اس دور کی تخلیقی سرگرمیوں کا اصل سبب یہ تھا کہ پنڈار اور سوفوکلیز کے یونان اور شیکسپیئر کے انگلستان میں شاعر پوری شدت اور گہرائی کے ساتھ اس دور کے زندہ و مربوط خیالات کے دھارے میں بہہ رہا تھا۔ خیالات کے اس بہاؤ نے تخلیقی قوت کی اعلیٰ درجے پر نشوونما کر دی تھی اور ان خیالات نے معاشرے اور فن کار میں ایمان و یقین کی آگ روشن کر دی تھی۔ معاشرے میں زندہ خیالات کا ایک سیلاب تھا، جو بہہ رہا تھا۔ یہی وہ صورت حال ہے جو تخلیقی قوت کی نشوونما کے لیے حقیقی اور مضبوط بنیاد کا کام دیتی ہے۔ اگر زندہ خیالات اس طور پر موجود نہیں ہوں گے تو تخلیقی قوت اسی مناسبت سے کمزور اور پست ہو گی۔ تخلیقی فن کار خیالات دریافت نہیں کرتا۔ یہ تو نقاد کا کام ہے اس کا کام تو صرف یہ ہے کہ وہ موجود خیالات کے مختلف سروں کو ملا کر ایک حسن اور ایک توازن کے ساتھ اس طور پر جوڑ دیتا ہے کہ سارا معاشرہ اس میں اپنے دل کی آواز سننے لگتا ہے وہ خیالات جو فن کار نے پیش کیے، وہ احساسات اور وہ جذبے جن پر اس نے اپنی تخلیق کی بنیاد رکھی پہلے سے

پختگی کے ساتھ موجود ہیں۔ وہ انہیں اپنے مخصوص عمل سے ایک نئی چیز بنا دیتا ہے۔ یہی تخلیق ہے۔ کتابوں اور مطالعے کی حیثیت واہمیت یہ ہے کہ وہ تخلیقی فن کار کے لیے سہاروں کا کام دیتی ہیں۔ اس کی مدد کرتی ہیں۔ اس کے تخلیقی عمل کو آسان، بہتر اور جاندار بناتی ہیں حتیٰ کہ اگر معاشرے میں اس طور پر خیالات موجود نہیں ہیں کہ وہ تخلیقی فن کار کے لیے مواد کا کام دے سکیں تو کتابیں اور مطالعہ، علم وآگاہی اور ذہانت کی وہ تیزی ضرور پیدا کر دیتی ہیں کہ اس کے دماغ میں خیالات کا ایک نظام اس طور پر تعمیر ہو سکے جو خود تخلیق کا مواد بن جائے۔ لیکن کتابیں قومی سطح پر مربوط نظام اور زندگی کے مربوط رشتوں کا نعم البدل ہرگز نہیں ہیں۔ سوفوکلیز اور شیکسپیئر کے ادوار میں قومی سطح پر ہمیں زندگی کے رشتے مربوط اور نظامِ فکر منظم اور چاروں طرف موثر طور پر پھیلا ہوا نظر آتا ہے۔ جرمنی میں تنقیدی شعور اور علم وآگاہی نے گوئٹے کے لیے ایک ایسا ماحول ایک ایسا راستہ پیدا کر دیا کہ جس پر چل کر وہ اتنے عظیم تخلیقی کارنامے انجام دے سکا۔ اس زمانے میں زندگی اور فکر میں ہمیں قومی سطح پر جوش اور حرارت نظر نہیں آتی جیسا کہ ہمیں پیریکلیز کے ایتھنز میں نظر آتی ہے یا ایلزبتھ کے انگلستان میں دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود جرمنوں نے ”آزادفکر“ کے ذریعے اس کا بدل تلاش کر لیا۔ یہی چیز گوئٹے کی قوت بن گئی۔ اب اس عمل کا مقابلہ اس صدی کی پہلی چوتھائی کے انگلستان سے کیجئے۔ یہاں ہمیں نہ تو زندگی اور کلچر میں قومی سطح پر کوئی ایسا جوش، ایسی حرارت نظر آتی ہے جیسی کہ ہمیں ایلزبتھ کے دور میں ملتی ہے اور نہ کلچر، علم وتنقید کی وہ قوت جو ہمیں گوئٹے کے جرمنی میں دکھائی دیتی ہیں۔ اسی وجہ سے شاعری کی تخلیقی قوت اپنی اعلیٰ ترین کامیابی کے لیے مواد اور بنیادوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آتی ہے۔ دنیا وکائنات کی مکمل اور بھرپور تاویل ہمیں اس دور میں نظر نہیں آتی۔

پہلی نظر میں یہ بات عجیب سی معلوم ہوتی ہے کہ انقلاب فرانس کے زبردست جوش وخروش کے باوجود اس دور میں اس پائے کا ایک جینیس بھی ایسا نظر نہیں آتا جیسے

یونان کے عظیم تخلیقی دور یا نشاۃ الثانیہ میں ہمیں ملتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ انقلاب فرانس نے جو جوش و جذبہ پیدا کیا اور جس مزاج کو جنم دیا وہ مختلف نوعیت کا تھا۔ دوسرے عظیم ادوار میں یہ تحریکیں غیر جانب دار ذہنی اور روحانی تحریکیں تھیں۔ ایسی تحریکیں جن سے روح انسانی نے اپنی آسودگی کے لیے رجوع کیا۔ یہ تحریکیں روح انسانی کی اہمیت اور قوت کو آگے بڑھانے کا ذریعہ تھیں لیکن انقلاب فرانس کا مزاج سیاسی مزاج تھا۔ اس انقلاب نے اپنی قوت محرکہ کو انسان کے عملی شعور، عملی احساس و ادراک میں تلاش کرنے کے بجائے اسے انسان کی عقل، فہم اور فراست میں تلاش کیا۔ یہی چیز اسے چارلس اول کے زمانے کے انگریزی انقلاب سے ممیز کرتی ہے اور یہی وہ چیز ہے جو اسے ہمارے اپنے انقلاب کے مقابلے میں کہیں زیادہ قومی، آفاقی اور روحانی واردات بنا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انقلاب فرانس ایک ایسے نظام خیال کو بروئے کار لانے میں کامیاب ہو گیا جو آفاقی، یقینی اور دائمی ہے۔ ادراک و شعور ایک آفاقی چیز ہے۔ لیکن یہی چیز انگلستان میں ایک کمزوری ہے۔ انقلاب فرانس اپنی ساری کمزوریوں اور حماقتوں کے باوجود ایک طرف اپنی قوت، خیالات کی صداقت اور آفاقیت سے حاصل کر کے اسے قانون بنا دیتا ہے اور دوسری طرف قومی جوش و ولولہ سے یہ قوت حاصل کر کے اسے سارے معاشرے کے رگ و پے میں داخل کر دیتا ہے۔ یہ عمل آج بھی اسی طرح زندہ ہے اور یہی عمل اسے تاریخ کا ایک عظیم ترین واقعہ بنا دیتا ہے۔ فرانس یورپ میں وہ واحد **ملک** ہے جہاں لوگ سب سے زیادہ باشعور، زندہ اور جیتے جاگتے ہیں۔ انگلستان میں لطیف خیالات کو صرف محض سیاست و عملی زندگی کی کامیابی اور فوری فائدے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ایک دنیا خیالات کی ہے اور ایک عمل کی فرانسیسی ایک چیز کو دباتے ہیں اور انگریزی دوسری کو۔ جیسے ہی فرانس نے خیالات کی تحریک کو سیاسی عمل میں تبدیل کیا اور اسے انٹیلیکچوئل کے دائرے سے خارج کیا تو وہ اس نتیجے سے محروم ہو گیا جو نشاۃ الثانیہ نے

خیالات کی تحریک کے ذریعے پیدا کیا تھا اور جس کے باعث ایک ایسا دور پیدا ہو گیا جسے ''دورِ ارتکاز'' کہا جاتا ہے۔ انگلستان اس تحریک کا مرکز تھا اور ایڈمنڈ برک اس دور کی سب سے بڑی آواز۔

برک کی عظمت کا راز یہ ہے کہ اس نے سیاست میں خیالات کو تحلیل کر کے ایک جان بنا دیا۔ یہ ایک اتفاقی امر ہے کہ برک کے خیالات ''دورِ ارتکاز'' کے تصرف میں آئے اگر یہ عمل ''دورِ توسیع'' میں ہوتا تو صورت حال کچھ اور ہوتی برک خیالات کے سہارے زندہ تھا۔ خیالات اس کے لیے زندگی میں سب سے زیادہ اہمیت رکھتے تھے۔ وہ نعرہ بازی اور جماعتی اندازِ نظر سے الگ تھا۔ اسی لیے اس کا یہ خیال بالکل صحیح اور سچا تھا کہ ''اگر انسانی امور میں عظیم تبدیلی لانی ہے تو ذہن انسانی کو اس کے لیے تیار کر کے اس کے مطابق بنانا نہایت ضروری ہے رائے عامہ اور احساسات اسی راستے پر چلیں گے ہر خوف اور امید اسے آگے بڑھائے گی۔''

انگریز کو ''سیاسی حیوان'' کا نام دیا جاتا ہے۔ وہ سیاسی اور عملی چیزوں کو خصوصیت کے ساتھ اس حد تک اہمیت دیتا ہے کہ خیالات اس کی نظر میں ناپسندیدہ چیز بن جاتے ہیں اور مفکر بدعت پرست اور ملحد کہلاتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیالات اور مفکر، دونوں سیاست اور عمل کے حلقہ اثر میں ٹانگ اڑاتے اور مداخلت کرتے ہیں۔ چونکہ سیاست میں ''خیالات'' کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اسی لیے ذہن کی آزاد فکری بھی بے معنی ہو جاتی ہے۔ حالانکہ ذہن کی آزاد فکری کا تصور خود ایک مسرت کی چیز ہے یہ ایک ایسا بنیادی مواد ہے جس کے بغیر قوم کا مزاج، اس کی شخصیت، اس کی روح رفتہ رفتہ گھٹ گھٹ کر مر جاتی ہے، لیکن افسوس کا مقام ہے کہ یہ بات انگریز قوم کی سمجھ میں نہیں آتی۔

لفظ ''تجسس''، جو دوسری زبانوں میں اعلیٰ اور لطیف صفت کے طور پر اچھے معنی میں استعمال ہوتا ہے انگریزی زبان میں تحقیر کے معنی میں استعمال ہوتا ہے حالانکہ تنقید

بنیادی طور پر اسی لطیف اور اعلیٰ صفت کی بجا آوری کا نام ہے۔ تنقید کا کام یہ ہے کہ وہ عمل اور سیاست سے بے نیاز ہو کر دنیا کے بہترین خیالات سے ہمیں واقف رہنے کی ترغیب دے۔ تنقید ہمیں مصلحت سے الگ رہ کر علم اور خیال کی قدر کرنا سکھاتی ہے۔ یہ ایک ایسی جبلت ہے کہ انگریز کے عملی مزاج کو اس سے کوئی ہمدردی نہیں ہے اور نشاۃ الثانیہ کے ''دورِ ارتکاز'' میں اگر تھوڑی بہت دلچسپی تھی بھی تو وہ احتساب کے یخ بستہ ہاتھوں سے ٹھٹھر کر، جم کر رہ گئی۔

لیکن ''دورِ ارتکاز'' ہمیشہ قائم نہیں رہتا۔ اب ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس ملک میں ''دورِ توسیع'' کے راستے کھل رہے ہیں۔ اس کا اظہار ایک تو اس بات سے ہو رہا ہے کہ ہمارے عمل پر بیرونی خیالات کا معاندانہ جبری دباؤ اب ختم ہو گیا ہے اور رفتہ رفتہ یورپ کے خیالات دبے پاؤں، آہستگی و نرمی کے ساتھ ہمارے مزاج میں داخل ہو رہے ہیں۔ ممکن ہے موجودہ مادی ترقی کے بعد، جو ہماری منزل ہے، جو ہم آرام و آسائش حاصل کرلیں تو شاید پھر ہم ''ذہن'' کی اہمیت کو محسوس کرنے کی طرف رجوع ہوں اور اس وقت تجسس کے معنی بھی ہمارے ہاں بدلیں اسی وقت تنقید بھی اپنا صحیح منصب ادا کر سکتی ہے۔ میرا یہ ایمان ہے اور اس کے لیے قوی دلائل بھی موجود ہیں کہ پہلے تنقید اور اس کے بعد تخلیقی سرگرمی کا وقت آتا ہے تخلیقی سرگرمی کو لازمی طور پر تنقیدی شعور و کاوش کے بعد ظہور میں آنا چاہئے۔ جب تنقید اپنا کام کر چکتی ہے، جب تنقید فضا کو سازگار بنا سکتی ہے اور خیالات کے نظام کو ایک ایسے نقطے پر پہنچا دیتی ہے تو پھر تخلیقی فن کار اپنے اندر ایک گرمی اور عمل کی قوت محسوس کرتا ہے۔

ضروری ہے کہ انگریزی تنقید اس اصول کی اہمیت کو آج محسوس کرے تاکہ وہ راستے، جو اس وقت اس کے سامنے کھل رہے ہیں، ان سے پورے طور پر مستفید ہو سکے۔ اس اصول کو ایک لفظ غیر جانبداری سے ادا کیا جا سکتا ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ غیر جانبدار کیسے رہا جا سکتا ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ عمل سے علیحدہ ہو کر تنقید کی اپنی

فطرت، مزاج اور کام کی نوعیت پر زور دے کر اور یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب علوم کی تمام شاخوں میں ذہن کی آزاد فکری کو بروئے کار لایا جائے۔ یہ کام خارجی، سیاسی اور عملی مصلحتوں سے الگ رہ کر بھی کیا جا سکتا ہے۔ اب تک ہمارے ملک میں خاص اہمیت کے ساتھ انہی چیزوں پر زور دیا جاتا رہا ہے لیکن یہ بات واضح رہے کہ تنقید کو ان میں سے کسی چیز کو بھی اہمیت نہیں دینی چاہئے۔ تنقید کا بنیادی کام تو دیانتداری و غیر جانبداری کے ساتھ دنیا کے بہترین خیالات سے واقف ہو کر اسے دوسروں تک پہنچانا ہے تاکہ اس طرح تازہ خیالات ہمارے شعور کا حصہ بن سکیں۔ اس کے علاوہ تنقید کا اور کوئی کام نہیں ہے۔ اگر تنقید نے عملی مصلحت اور عملی پہلو سے روگردانی نہیں کی تو وہ اسی گندی نالی میں پڑی سڑتی رہے گی۔ اس وقت ہمارے ملک میں تنقید کی یہی صورت حال ہے۔ تنقید ہمارے ملک میں عملی مقاصد کو آگے بڑھانے کے کام آ رہی ہے۔ حالانکہ یہ تنقید کا منصب نہیں ہے۔ تنقید کے آلہ کار اس وقت دراصل شخصیتوں اور جماعتوں کے آلہ کار ہیں اور وہ انہی کے مقاصد کی خدمت میں لگے ہوئے ہیں جن کے لیے عملی مقصد پہلی چیز ہے اور ذہن کی آزاد فکری یا تو ثانوی حیثیت رکھتی ہے یا پھر سرے سے کوئی اہمیت ہی نہیں رکھتی فرانس میں آج بھی چند اخبار ذہن کی آزاد فکری پر زور دیتے ہیں۔ یہی ان کا مطمح نظر ہے لیکن اس کے برخلاف انگلستان میں ایک بھی اخبار یا رسالہ ایسا نہیں ہے جس کا مطمح نظر یہ ہو۔ یہاں تو عملی اور سیاسی مصلحتیں ہیں۔ جماعتی مقاصد ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ انسان جماعتوں اور فرقوں میں تسلیم ہو کر کام کرتا ہے اور ہر جماعت یا ہر فرقے کو اپنے مقاصد کو آگے بڑھانا بھی چاہئے۔ لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ تنقید ایک زندہ اور فعال قوت کے طور پر موجود رہے۔ ایسی تنقید جو بالکل اور قطعی طور پر آزاد ہو اور جو جماعتی مقاصد کو آگے بڑھانے کا کام نہ کر رہی ہو۔ سچے اور تازہ خیالات کے دھارے کو وجود میں لانے کے لیے تنقید کا وجود از بس ضروری ہے۔ تخلیقی قوتیں اسی عمل کی کوکھ سے پیدا ہوتی ہیں۔

چونکہ تنقید اب تک ذہنی حلقہ اثر سے الگ اور عمل سے وابستہ رہی ہے اس لیے خود اس کی حیثیت ہی متنازعہ فیہ ہوگئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تنقید نے اس ملک میں کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جو انسان کو ابتذال سے بچا کر اور اطمینان بالذات کی طرف لے جائے اور ذہن انسانی کی اس طور پر تربیت کرے کہ وہ خیالات کے حسن کی اہمیت کو سمجھ سکے۔ مناظرانہ عملی تنقید انسان کو اتنا اندھا کر دیتی ہے کہ وہ عمل کی ناتمامی اور خامی کو بھی نہیں دیکھ سکتا۔ مثالی کاملیت انسان کا مطمح نظر ہونا چاہئے اور یہ کام وہ تنقید کر سکتی ہے جس کا ذکر میں نے ان سطور میں کیا ہے۔

ممکن ہے اب آپ یہ کہیں کہ میں تنقید کے ساتھ جن باتوں کو وابستہ کر رہا ہوں وہ بہت ارفع اور بہت بالواسطہ ہیں بے تعلقی، ذہنی آزادفکری اور عملی زندگی سے علیحدگی کی جو خصوصیات میں تنقید میں پیدا کرنا چاہتا ہوں وہ ایسی خصوصیات ہیں جو خود تنقید کو ایک بے معنی اور مبہم سرگرمی بنادیں گی۔ ممکن ہے اس طرح تنقید سست رفتار اور مبہم ہو جائے، لیکن مجھے صرف اتنا کہنا ہے کہ تنقید کا دراصل یہی کام ہے۔ انسانوں کی اکثریت کبھی بھی جوش وولولہ کے ساتھ چیزوں کی اصلیت دیکھنے کی طرف مائل نہیں ہو گی۔ ادھورے خیالات ہمیشہ ان کو آسودہ و مطمئن کرتے رہیں گے اور انہی خیالات پر دنیا عام طور پر عمل کرتی رہے گی اب ایسے میں یہ بات واضح ہے کہ ان لوگوں کی تعداد ہمیشہ مختصر رہے گی جو چیزوں کو ان کی اصلی اور حقیقی شکل میں دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں، لیکن یہی وہ لوگ ہیں جو اپنے کام کو لگن کے ساتھ کرتے ہیں اور انہی کی کوششوں سے زندہ خیالات رواج پاتے ہیں۔ عملی زندگی کے شور وشغب میں انسان ہمیشہ دلکشی محسوس کرے گا لیکن ایسے میں نقاد اپنے مقاصد پر شدت سے کاربند رہ کر خود عملی انسان کی خدمت بھی انجام دے سکتا ہے۔ عملی آدمی کے سامنے خیالات کی اہمیت کو اجاگر کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے اور یہ کام ہمارے دور میں تنقید کو کرنا ہے۔ گوئٹے نے کہا تھا کہ ”عمل کرنا کتنا آسان ہے لیکن سوچنا کتنا مشکل ہے“ عملی آدمی کے لیے

اس لطیف فرق میں امتیاز کرنا آسان نہیں ہے۔ خیالات کی اہمیت اس کے لیے صرف خیالی ہے اور خیالی کے معنی اس کے لیے بے معنی اور مبہم کے ہیں۔

یہ کام جو عملی آدمی کے لیے دشوار اور مشکل ہے خود تنقید کے لیے ابتدائی قانون کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کام کو قبولیت عام کبھی حاصل نہیں ہو سکتی سستی شہرت کے پرستار جن کو اس میں فوری فائدہ کی کوئی صورت نظر نہیں آتی، اس کا مذاق اڑائیں گے۔ اس کی اہمیت کو کم کرنے کے لیے اپنے قلم کی قوت استعمال کریں گے، لیکن یہ وہ بے مغز بالشتیے ہیں جن کو نظر انداز کرنا ہی مناسب ہے اس ملک میں جہاں تنقید کو قدم قدم پر نئے نئے مسائل اور نئی نئی دشواریوں کا سامنا ہے یہ اور بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ بار باران اصولوں کا اعادہ کیا جائے۔ تنقید کو عملی مقاصد سے علیحدہ رکھا جائے۔ تنقید کو ہر اس مقصد پر، خواہ وہ کتنا ہی نیک مقصد کیوں نہ ہو، بے اطمینانی کا اظہار کرنا چاہئے جو آئیڈیل سے ہٹا کر اسے محدود اور کمزور بنا رہا ہے۔ اسے عملی اہمیت کے پیش نظر اپنے مقاصد کے حصول میں جلدی نہیں کرنی چاہئے۔ اسے صبر وضبط سے کام لے کر اس بات سے پورے طور پر واقف رہنا چاہئے کہ صبر وضبط اور انتظار کس طرح کیا جاتا ہے۔ اس میں ایسی لچک ہونی چاہئے کہ وہ ضرورت پڑنے پر چیزوں سے وابستہ ہو جائے اور جب چاہے ان سے الگ ہو جائے۔ اسے ان عناصر کو ابھارنا چاہئے، ان خیالات کی توصیف کرنی چاہئے جن سے بھرپور کاملیت پیدا ہو سکتی ہے اور ایسے میں ان خیالات سے بھی خوفزدہ نہیں ہونا چاہئے جو عملی سطح پر ضرر رساں اور مجرمانہ معلوم ہوتے ہوں۔ تنقید کا کام، اور میں اس بات پر بھی زور دینا چاہتا ہوں، یہ ہے کہ وہ غیر جانبدارکوشش کو اپنا لائحہ عمل بنائے۔ دنیا کے بہترین خیالات کی تبلیغ کرے تاکہ سچے اور زندہ خیالات کا دھارا وجود میں آسکے۔ یہ بات یاد رکھنی چاہئے کہ دنیا میں جو کچھ بہترین ہے وہ سارا کا سارا ''انگریزی النسل'' نہیں ہے۔ ہمارے علاوہ دنیا کے متعدد ممالک اور بہت سی قومیں بھی اس کی امانت دار ہیں۔ اس وقت صورت حال یہ ہے کہ

ہمیں صرف و محض انگریزی خیالات نے اپنے گھیرے میں لے رکھا ہے اور ہم بڑی توجہ کے ساتھ ان کی حفاظت میں مصروف ہیں۔ ایسے میں ضروری ہے کہ ہمارے نقاد بیرونی خیالات پر تکیہ کریں اور ان کی چھان پھٹک کر کے قوم کے سامنے پیش کریں۔

اکثر کہا جاتا ہے کہ رائے دینا اور فیصلہ کرنا نقاد کا کام ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایک معنی میں یہ بات صحیح ہے وہ رائے اور وہ فیصلہ جو ایک ایسے ذہن کی کاوش فکر کا نتیجہ ہو، جس کے پاس تازہ علم بھی ہے، یقیناً ایک قابل قدر چیز ہوگی اسی لیے علم اور ہمیشہ تازہ علم نقاد کا مطمح نظر ہونا چاہئے۔ جب فیصلہ علم کے ساتھ ایک جان ہو کر دوسروں تک پہنچے گا تو یہ انتہائی مفید کام ہوگا۔ لیکن یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ادب میں ایک مصنف کا مقام متعین کرتے وقت تنقید کا واسطہ ایک ایسے موضوع سے پڑے جہاں تازہ علم کی ضرورت ہی پیش نہ آئے۔ ایسے میں صرف و محض رائے ہوگی یا چند اصولوں اور نظریوں کا اطلاق اور اظہار۔ لیکن صرف اصولوں کا اطلاق یا فیصلہ صادر کرنا نقاد کا کچھ بہت اطمینان بخش کام نہیں ہے۔ ریاضی کی طرح یہ ایک ہی بات کو مختلف الفاظ میں دہرانے اک عمل ہے اور یہ عمل نقاد میں تخلیقی سرگرمی کا احساس پیدا نہیں کر سکتا۔ یہاں تنقیدی سرگرمی تخلیقی سرگرمی سے کمتر رہے گی اور نقاد تخلیقی فن کار نہیں کہلائے گا۔ تخلیقی سرگرمی کا شعور حاصل کرنا نہ صرف مسرت کا ذریعہ ہے بلکہ زندہ رہنے کا بڑا ثبوت ہے اور یقیناً تنقید پر اس کے راستے بند نہیں ہیں۔ تنقید کے لیے ضروری ہے کہ وہ پر خلوص بغیر الجھی ہوئی، جوش انگیز، لچک دار اور علم کے افق کو وسیع تر کرنے والی ہو۔ ایسے میں تنقید سے وہ مسرت حاصل ہو سکتی ہے جو تخلیقی سرگرمی سے حاصل ہوتی ہے۔

ادب میں جب کبھی میں تخلیقی سرگرمی کا ذکر کرتا ہوں تو اس سے میری مراد ہمیشہ کھری، اصلی اور سچی تخلیق سے ہوتی ہے۔ ایک باصلاحیت انسان کے لیے بھی سچے اور زندہ خیالات کا حصول کوئی ہنسی کھیل نہیں ہے اسی لیے جب تک زندہ خیال کا نظام اپنے پورے مربوط رشتوں کے ساتھ تنقیدی عمل کے ذریعے وجود میں نہ آجائے تخلیق

اندھیرے میں ٹامک ٹوئیاں مارتی رہتی ہے۔ تنقید اسی لیے عظیم ادبی ادوار کا پیش خیمہ ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم اس دور کو اپنی آنکھوں سے دیکھنے کے لیے اس وقت تک بیٹھے نہ رہیں گے اور ہم اسی بیابان، اسی صحرا میں مر جائیں گے۔ لیکن عظیم ادبی دور کی تیاری کرنا اس کے لیے راستہ صاف کرنا، فضا اور ماحول کو سازگار بنانا، بہترین خیالات کو بروئے کار لانا، ایسا کام ضرور ہے کہ آنے والی نسلیں ہمارا نام عزت سے لیں گی اور میرا خیال ہے کہ یہ کوئی معمولی بات نہیں ہے۔

لیوٹالسٹائی

(1828ء-1910ء)

ٹالسٹائی اپنی خاندانی جاگیر"یاسنایاپولیانا" (روس) میں اگست 1828ء میں پیدا ہوا۔بچپن میں فرانسیسی اور جرمن استادوں سے تعلیم حاصل کی اور سولہ سال کی عمر میں" کازان یونیورسٹی" چلا گیا۔1847ء میں تعلیم پوری کیے بغیر اس نے یونیورسٹی کو خیرباد کہہ دیا اور کئی سال تک ماسکو اور پیٹرس برگ کی سماجی زندگی کا مطالعہ اور کسانوں کی حالت بہتر بنانے کے منصوبے بناتا رہا۔1851ء میں وہ فوج میں شامل ہو گیا۔ 1854ء میں اس نے ترکوں کے خلاف جنگ میں حصہ لیا لیکن جلد ہی وہ فوجی زندگی سے اکتا گیا اور 1855ء میں پیٹرس برگ آ گیا۔اس کا پہلا ناول 1852ء میں" بچپن" کے نام سے شائع ہو چکا تھا۔لیکن اس کی شہرت اس وقت پھیلی جب اس نے جنگ کی ہولناکیوں کے بارے میں"سیواتوپول" کی کہانیاں لکھیں۔1861ء میں مغربی یورپ کی طویل سیاحت کے بعد اپنی جاگیر پر واپس آ گیا اور جاگیر کے انتظام اور کسانوں کے بچپن کی تعلیم و تربیت میں مصروف ہو گیا1862ء میں اس نے شادی کی 1862ء-69ء میں اس نے اپنا زندۂ جاوید ناول" وار اینڈ پیس" لکھا اور 1875ء-77ء میں"اینا کرینینا" لکھا یہ ناول لکھ کر اس کا سکون اور اطمینان قلب جاتا رہا۔طرح طرح کے خیالات نے اس کے ذہن کو اپنی لپیٹ میں لے لیا اور وہ روس کے کلیسائی مذہب سے بدظن ہو گیا۔اس عرصے میں اس نے عیسائیت کا اپنا نظریہ وضع کیا اور" ایک اعتراف" کے نام سے 1879ء میں ایک کتاب لکھی جس میں اپنے نئے مذہب اور عقائد کو پیش کیا۔اس کے بعد ٹالسٹائی کی ساری تحریریں اپنے نئے مذہبی، اخلاقی اور سماجی اعتقادات سے تعلق رکھتی ہیں۔اس نے ذاتی ملکیت کے

تصور کو رد کیا۔انسان سے انسان کے جبر واستحصال کی شدت سے مذمت کی ۔وہ اپنے نئے عقیدے کے مطابق زندگی بسر کرنا چاہتا تھا۔لیکن خاندان والوں کی مخالفت اور بیوی کی سختی نے اس کی زندگی کے رہے سہے سکون کو بھی تہ وبالا کر دیا۔1886ء میں اس نے ''آئی وان ایلچ کی موت'' لکھا 1889ء میں ''کریئٹزر سوناٹا'' لکھا1898ء میں ''فن کیا ہے'' لکھا۔ٹالسٹائی کی زندگی کے آخری ایام پر درد اور افسوس ناک تھے اس کا نیا مذہب اور اس کے عقائد خاندان کے افراد سے متصادم تھے۔رفتہ رفتہ صورت حال اتنی بگڑی کہ اکتوبر 1910ء میں ٹالسٹائی دل گرفتہ اور رنجور ہو کر گھر سے نکل گیا اور 8 نومبر 1910ء کو ایک اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر مردہ پایا گیا۔

ٹالسٹائی کا نام اس کے دو ناولوں ''وار اینڈ پیس'' اور ''اینا کرینینا'' کی وجہ سے ہمیشہ زندہ رہے گا لیکن اس کی تنقیدی وفکری تصنیف ''فن کیا ہے'' وہ تصنیف ہے جس نے مغربی تنقیدی فکر میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا ہے۔اس تصنیف میں ٹالسٹائی فن کے مسئلے کا جائزہ اپنے نئے عقیدے اور نئے مذہب کے نقطہ نظر سے لیتا ہے۔مغربی نقادوں کو ٹالسٹائی کا نقطہ نظر اس لیے ناگوار ہے کہ وہ ان شاہکاروں کو بھی ہدف ملامت بناتا ہے جن پر مغربی مفکر و ادب ناز کرتے ہیں۔وہ شیکسپیئر اور نطشے کو رد کر دیتا ہے۔ گوئٹے کی ''فاؤسٹ'' کے بارے میں کہتا ہے کہ فاؤسٹ میں ایک حقیقی فن پارہ کی ممتاز صفات یعنی کاملیت ،وحدت اور مواد و ہیئت کا اٹوٹ رشتہ نہیں ہے۔وہ مغرب کے جدید فن کو اس لیے رد کرتا ہے کہ جدید فن کے موضوعات محدود ہو گئے ہیں۔اس نے مذہب اور محنت (Labour) کے موضوعات ومحسوسات کو چھوڑ دیا ہے اور لے دے کر صرف تین قسم کے احساسات کو موضوع بنایا ہے یعنی احساس افتخار، جنسی خواہش اور زندگی کی شکستگی و پسپائی۔جدید فن چونکہ قنوطی اور جنس زدہ ہے۔اسی لیے وہ بیمار اور مبہم ہے۔اس سلسلے میں ٹالسٹائی ورلین، بودلیئر، ملارمے، اور میتر لنک کی نظمیں اپنے

نقطہ نظر کی وضاحت کے لیے پیش کرتا ہے۔ وہ جدید ڈراما نگار ابسن، میتر لنک، ہاوپٹ مان کو بھی اسی نقطہ نظر کے علمبردار کہتا ہے ویگنر اور راسٹراس جیسے موسیقاروں کو بھی اسی لیے رد کرتا ہے یہ ایک نیا نقطہ نظر تھا جس سے مغرب کی جدید فکر بوکھلا گئی۔

''فن کیا ہے'' 1898ء میں شائع ہوئی 1897ء میں ''ایلمر ماؤڈ'' روس میں تھا۔اس نے اس تصنیف کا اسی وقت ترجمہ شروع کر دیا جب ٹالسٹائی اس پر نظر ثانی کر رہا تھا۔روسی زبان میں یہ تصنیف احتساب کی سخت پابندیوں کی وجہ سے پوری نہ شائع ہو سکی لیکن یہ اصل شکل میں پوری کی پوری پہلی بار انگریزی زبان میں شائع ہوئی۔ ٹالسٹائی نے اس تصنیف میں فن کی ایک نئی بنیاد قائم کی اور یہ سوال اٹھایا کہ معاشرے کے لیے فن کی کیا افادیت ہے؟ وہ کہتا ہے کہ فن کا کام یہ ہے کہ وہ احساس کے اس طور پر اظہار کرے کہ یہ احساس دوسروں تک، عام آدمی تک آسانی سے پہنچ جائے اور وہ بھی اس میں شریک ہو جائے۔فن کی اصل قدر و قیمت اس بات میں مضمر ہے کہ خود عالم انسانیت کے لیے اس کی قدر و قیمت کیا ہے؟ ٹالسٹائی ایسے فن پاروں کو مسترد کر دیتا ہے جو کسی مخصوص طبقے کے لیے تخلیق کیے گئے ہوں۔مغرب میں فن کی بنیادی صفت یہ رہی ہے کہ فن کا کام مسرت بہم پہنچانا ہے ٹالسٹائی کہتا ہے کہ فن کا یہ کام نہیں ہے فن تو انسانی زندگی کی ایک حالت ہے اس کا کام انسان انسان کے درمیان تفہیم پیدا کرنا ہے۔فن ایک اہم انسانی سرگرمی ہے فن کے ذریعے ایک انسان شعوری طور پر خارجی اشاروں کی مدد سے دوسرے انسانوں کو روح میں اتر جانے والی اثر آفرینی سے، اپنے ان احساسات میں شریک کر لیتا ہے جو اس کی زندگی کا سرمایہ ہیں۔اس طرح فن کار کا تجربہ ان کا تجربہ بن جاتا ہے۔ٹالسٹائی کہتا ہے کہ لوگ فن کے ناقابل فہم ہونے کی بات کرتے ہیں لیکن اگر فن انسان کے مذہبی ادراک سے پیدا ہوا ہے تو وہ ہرگز ناقابل فہم نہیں ہو سکتا۔مذہبی ادراک کے معنی ہیں خدا سے انسان کا رشتہ، جس کے ذریعے انسان خدا سے اور انسان انسان سے متحد ہو جاتے ہیں۔مذہب کے بعد

فن ہی انسان کے ذہن اور اس کے احساسات کی تشکیل کر سکتا ہے۔ تمام فنون میں یہ صفت مشترک ہے کہ وہ لوگوں کو متحد کر دیتے ہیں۔ سچے فن کو طبقاتی فن نے، جھوٹے فن نے خراب کر دیا ہے۔ فن وہ ہے جو زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچتا ہے اسی لیے ٹالسٹائی کا خیال ہے کہ مستقبل کا فن موضوع و ہیئت دونوں کے اعتبار سے آج کے فن سے ممتاز ہوگا۔ مستقبل کے فن کا واحد موضوع یا تو وہ احساسات ہوں گے جو انسان کو انسان سے اتحاد و قربت کے رشتے میں پروتے ہیں یا پھر وہ احساسات، جو انہیں پہلے سے متحد کیے ہوئے ہیں۔ ساتھ ساتھ اصناف فن اور ہیئت بھی ایسے ہوں گے جن کے دروازے سب پر ہر ایک پر کھلے ہوں۔

ٹالسٹائی بار بار اس بات پر زور دیتا ہے کہ فن کا کام حصول مسرت نہیں ہے۔ یہ تفریح کے ذریعہ نہیں ہے۔ یہ تو ایک بڑا اور اہم معاملہ ہے۔ فن انسانی زندگی کا آلہ کار ہے جو انسان کے معقول ادراک کو احساس میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ہمارے دور میں نسان کا مشترک مذہبی ادراک اخوت انسان اک شعور ہے حقیقی سائنس کا کام یہ ہے کہ وہ اس شعور کو زندگی پر عائد کرنے کے مختلف طریقے بتائے اور فن کا کام یہ ہے کہ وہ اس ادراک کو احساس میں تبدیل کر دے۔ اسی لیے وہ کہتا ہے کہ نشاۃ الثانیہ سے خراب فن کا آغاز ہوتا ہے۔ نشاۃ الثانیہ سے ایسا فن مقبول ہوا جو لوگوں کو جوڑنے اور متحد کرنے کے بجائے انہیں توڑنے اور ایک دوسرے سے الگ کرنے کا کام کرتا ہے۔ یہ فن حصول مسرت کا ذریعہ بن کر اعلیٰ طبقے کے لیے مخصوص ہو گیا۔ جدید فن بھی اسی لیے خراب ہے کہ یہ بھی اعلیٰ طبقے کے لیے ہیں ٹالسٹائی کا نقطہ نظر یہ ہے کہ اگر فن انسان کے لیے ایک اہم معاملہ ہے اور اگر فن مذہب کی طرح جیسا کہ فن کے پرستار کہتے ہیں ایک روحانی عطیہ ہے تو پھر یہ سب کے لیے ہونا چاہئے اور اگر ہمارے دور میں فن سب کے لیے نہیں رہا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ یا تو فن کوئی اہم معاملہ نہیں ہے یا پھر وہ فن جسے ہم فن کہتے ہیں حقیقی چیز نہیں ہے۔

فن کی روح میں سرایت کر جانے والی اثر آفرینی (Infectiousness) کے لیے ٹالسٹائی تین چیزوں کو ضروری قرار دیتا ہے:

1 دوسروں تک پہنچائے جانے والے احساس کی انفرادیت

2 صفائی، جس سے وہ احساس پہنچایا گیا ہے۔

3 فن کار کا خلوص یعنی اس قوت کی شدت یا کمی جس سے فن کار اس احساس کو، جسے وہ پہنچا رہا ہے، خود محسوس کرتا ہے۔

خلوص کے معنی یہ ہیں کہ فن کار اپنے احساس کے اظہار پر اپنے اندرونی تقاضوں سے بے تاب ہو جائے خلوص کے عمل میں پہلی صورت شامل ہے اگر فن کار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس نے اس کا تجربہ کیا ہے۔ اور چونکہ ہر شخص دوسرے شخص سے مختلف ہوتا ہے اسی لیے اس کا احساس انفرادی ہوگا اور جتنا وہ انفرادی ہوگا یعنی جتنا وہ فن کار کی روح کی گہرائیوں سے پیدا ہوا ہوگا اتنا ہی وہ ہمدردانہ اور پر خلوص ہوگا یہی خلوص فن کار کو مجبور کرے گا کہ وہ اپنے احساس کو پوری صفائی سے پیش کرے۔ اسی لیے یہ تیسری صورت یعنی خلوص تینوں صورتوں میں سب سے اہم ہے۔

ٹالسٹائی نے عقیدے کی جس پختگی سے فن کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے وہ ایک ایسا موڑ ہے جس سے نئے انداز نظر کا آغاز ہوتا ہے۔ اس عقیدے میں مشرقی عیسائیت کی روح کارفرما ہے جو اسلامی روح سے قریب ہے میں نے ''فن کیا ہے'' کے پندرھویں اور سولھویں باب کا ترجمہ کیا ہے جن میں ہیئت و موضوع پر بحث کی گئی ہے ان دونوں ابواب میں ٹالسٹائی کی پوری فکر سمٹ آئی ہے۔

ٹالسٹائی

فن کیا ہے

(1898ء)

فن

ہمارے معاشرے میں فن اس قدر غلط راہ پر لگ گیا ہے کہ نہ صرف خراب فن اچھا سمجھا جانے لگا ہے بلکہ فن کا حقیقی تصور ہی غائب ہو گیا ہے۔ اس لیے اپنے معاشرے کے فن پر بات کرنے سے پہلے ضروری ہے کہ فن کو ''جھوٹے فن'' سے ممتاز کیا جائے۔ سچے فن کو جھوٹے فن سے الگ کرنے کے لیے یہ دیکھا جائے کہ آیا ''روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی'' (Infectiousness) موجود ہے یا نہیں؟ اگر ایک شخص (بغیر کوشش کیے اور بغیر اپنا نقطہ نظر بدلے) دوسرے شخص کے فن کو پڑھ کر، سن کر یا دیکھ کر ایسی ذہنی کیفیت کو تجربہ کرتا ہے جو اسے دوسرے شخص (فن کار) سے متحد کر دیتا ہے اور ساتھ ساتھ ان دوسرے آدمیوں سے بھی، جو اسی سطح پر اس فن پارے سے متحد ہو گئے ہیں تو جو شے یہ کیفیت پیدا کرے وہ ''فن پارہ'' کہلائے گی۔ ایک کارنامہ خواہ کتنا ہی شاعرانہ، واقعاتی، موثر یا دلچسپ ہو فن پارہ نہیں کہلایا جا سکتا اگر وہ یہ احساس مسرت (دوسرے تمام احساسات سے قطعی ممتاز) پیدا نہ کرے اور مصنف سے روحانی لگاؤ پیدا نہ کرے اور ساتھ ساتھ ان دوسروں سے بھی، جو اس فن پارہ کی اثر آفرینی سے متاثر ہوئے ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ فن کا یہ اظہار ''اندرونی'' ہوتا ہے لیکن ایسے لوگ بھی ہیں جو یہ بھول گئے ہیں کہ سچے فن کا عمل کیا ہے اور جو فن ''سے کچھ اور'' چاہتے ہیں ہمارے معاشرے میں زیادہ اکثریت ایسے ہی لوگوں کی ہے۔ یہ لوگ جمالیاتی احساس کی جگہ تفریح اور ایک قسم کی سنسنی کے متلاشی رہتے ہیں جو انہیں ''جھوٹے فن'' سے ملتی ہے۔ ایسے لوگوں کو دھوکے سے نکالنا اسی طرح ناممکن ہے جیسے رنگوں کے اندھے کو یہ سمجھانا مشکل ہے کہ سبز رنگ سرخ نہیں ہوتا لیکن میرے مخاطب وہ لوگ ہیں جن کا احساس فن نہ ابھی بگڑا ہے اور نہ ابھی ختم ہوا ہے۔ ''اندرونی اظہار'' کا معیار وہ معیار ہے جو فن سے پیدا ہونے والے احساس کو دوسرے احساسات سے ممتاز کرتا ہے۔

اس احساس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ سچے فن کارانہ تاثر کو قبول کرنے والا شخص فن کار سے مل کر اس طرح ایک ہو جاتا ہے کہ وہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کام خود اسی کا ہے اور اسی نے اسے تخلیق کیا ہے۔ اور یہ وہی چیز ہے جس کے اظہار کی وہ ایک عرصے سے خواہش کر رہا تھا[1] ایک فن پارہ نہ صرف اس کے اور فن کار کے درمیان بلکہ ان دوسروں کے درمیان کی بھی ساری دیواریں ڈھا دیتا ہے جو اس فن پارے سے متاثر ہوئے ہیں۔ اس طرح فن پارہ ہماری شخصیت کو علیحدگی اور تنہائی سے آزاد کر کے دوسروں سے ملا کر ایک کر دیتا ہے۔ اسی عمل میں فن کی مقناطیسی قوت اور مخصوص صفت کا راز پوشیدہ ہے۔

اگر کوئی شخص مصنف کی روح سے متاثر ہوتا ہے اور اگر دوسروں کے ساتھ وہ اس جذبے اور اس اتحاد کو محسوس کرتا ہے تو وہ شے، جس نے یہ اثر پیدا کیا، فن پارہ ہے۔ لیکن اگر اس سے کوئی ایسا اثر پیدا نہیں ہوتا۔ اگر وہ مصنف سے اور ان دوسروں سے جو اس فن پارے سے اسی کی طرح متاثر ہوئے ہیں کوئی روحانی لگاؤ محسوس نہیں کرتا تو ہم اسے فن پارہ نہیں کہہ سکتے۔ نہ صرف روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی، فن پارہ کی واضح پہچان ہے بلکہ یہ بھی دیکھا جائے کہ یہ اثر آفرینی کس درجے کی ہے فن

کے کمال اور عظمت کا یہ واحد معیار ہے۔

روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی جتنی شدید ہو گی فن بحیثیت فن اتنا ہی بہتر ہو گا۔اس کلیے کا موضوع سے تعلق نہیں ہے یعنی اس سے پیدا ہونے والے احساسات کی صفت سے یہ کلیہ کوئی سروکار نہیں رکھتا روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی تین حالتوں پر مبنی ہے:

1 فن سے پیدا ہونے والے احساس کی زیادہ یا کم انفرادیت

2 فن سے پیدا ہونے والے احساس کی زیادہ یا کم وضاحت (آیا فن اس احساس کو پورے طور پر صفائی و وضاحت سے ادا کر سکا ہے یا نہیں)

3 فن کار کا خلوص یعنی اس جذبے کو، جسے فن کار بیان کر رہا ہے، آیا خود اس نے کم شدت

1 دیکھنا تقریر کی لذت کہ اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے
غالب

یا زیادہ شدت سے محسوس کیا ہے؟

پیش کیے جانے والا احساس جتنا انفرادی ہو گا اتنا ہی وہ اپنے سامع پر اثر کرے گا۔فن کار کی روح کی وہ حالت جس میں فن کار پہنچ گیا ہے، جتنی زیادہ انفرادی ہو گی سامع اتنا ہی اس سے لطف اندوز ہو گا اور اتنی ہی تیزی اور شدت سے وہ اس فن پارہ میں شریک ہو گا۔

اظہار کی صفائی اثر آفرینی میں مدد کرتی ہے کیونکہ سامع، جو مصنف کے شعور میں داخل ہو جاتا ہے، فن پارہ سے اتنی ہی تسکین حاصل کرتا ہے جتنی صفائی و وضاحت سے خود فن کار نے اس احساس کو پیش کیا ہے جسے سامع عرصے سے جانتا تھا اور محسوس کر رہا تھا اور جواب اظہار کی صورت میں اس کے سامنے آیا ہے۔

روح کے اندر اتر جانے والی اثر آفرینی کا درجہ فن کار کے خلوص سے بڑھ جاتا ہے جیسے ہی ناظر، سامع یا قاری محسوس کرتا ہے کہ فن کار کی تخلیق خود اس کی روح میں اتر گئی ہے اور وہ دوسروں کو متاثر کرنے کے لیے نہیں بلکہ خود اپنے لیے لکھتا یا گاتا ہے تو فن کار کے ذہن کی یہ حالت قاری یا ناظر کی روح میں بھی اتر جاتی ہے۔ لیکن اس کے بر خلاف اگر ناظر، سامع یا قاری یہ محسوس کرتا ہے کہ مصنف اپنی تسکین کے لیے نہیں لکھ رہا ہے، اپنی تسکین کے لیے نہیں گا رہا ہے (وہ خود وہ محسوس نہیں کر رہا ہے جس کا وہ اظہار کر رہا ہے) بلکہ اپنے سامع یا ناظر کے لیے یہ کام کر رہا ہے تو سامع کا اندر فوراً ایک جذبہ مزاحمت پیدا ہو جاتا ہے اور اس طرح انتہائی انفرادی اور نئے احساسات اور انتہائی چالاکی کی تکنیک بھی نہ صرف روح کے اندر اتر جانے والا اثر پیدا کرنے میں ناکام رہتی ہے بلکہ فی الحقیقت نفرت پیدا کرتی ہے۔

میں نے روح میں اتر جانے والی اثر آفرینی، کی تین صورتوں کو بیان کیا ہے، مگر یہ سب صورتیں آخری صورت یعنی ''خلوص'' میں سمٹ آتی ہیں۔ خلوص کے معنی یہ ہیں کہ فن کار اپنے احساس کے اظہار پر اپنی اندرونی ضرورت سے بے تاب ہو جائے۔ اس صورت میں پہلی صورت شامل ہے۔ کیونکہ اگر فن کار مخلص ہے تو وہ اپنے احساس کو اسی طرح پیش کرے گا جس طرح اس نے اس کا تجربہ کیا ہے۔ اور کیونکہ ہر شخص دوسرے سے مختلف ہوتا ہے اسی لیے اس کا احساس ہر ایک کے لیے انفرادی ہوگا اور جتنا وہ انفرادی ہوگا (جتنا وہ فن کار کی روح کی گہرائیوں سے پیدا ہوگا) اتنا ہی وہ ہمدردانہ اور پر خلوص ہوگا۔ اور یہی خلوص فن کار کو مجبور کرے گا کہ وہ اپنے اس احساس کو پوری صفائی و وضاحت سے پیش کرے۔

اس لیے یہ تیسری صورت یعنی ''خلوص'' تینوں صورتوں میں سب سے اہم ہے۔ دیہاتیوں کے فن میں یہ خصوصیت ہمیشہ موجود ہوتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہ فن پر زور ہوتا ہے اور روح میں اتر جاتا ہے لیکن یہ صورت ہمارے اعلیٰ طبقے کے فن میں مفقود

ہے جو ان فن کاروں کی کاوش کا نتیجہ ہے جو لالچ اور خود پسندی کے ذاتی مقاصد کا شکار ہیں۔

یہی وہ تین صورتیں ہیں جو فن کو جھوٹے فن سے ممتاز کرتی ہیں اور جو موضوع و مواد سے الگ، ہر فن پارہ کی قدر و قیمت متعین کرتی ہیں۔

اگر ان میں سے کوئی ایک صورت موجود نہیں ہے تو تصنیف فن کے دائرے سے خارج ہو جاتی ہے اور جھوٹے فن کے دائرے میں آ جاتی ہے اگر کوئی تصنیف فن کار کے احساس کے ''مخصوص پن'' اور ندرت کو ظاہر کرنے سے قاصر ہے تو وہ اسی لیے انفرادی نہیں رہتی اگر اس میں اظہار مبہم وغیر واضح ہے یا اگر مصنف کی اندرونی ضرورت نے اسے اظہار پر مجبور نہیں کر دیا ہے تو وہ فن پارہ نہیں کہلائی جا سکتی اگر یہ سب صورتیں، خواہ کتنے ہی کم درجے کی کیوں نہ ہوں موجود ہیں تو وہ تصنیف چاہے کمزور ہو فن پارہ کہلائے گی۔

ان تینوں صورتوں یعنی انفرادیت، اظہار کی صفائی اور خلوص کی مختلف حیثیت و نوعیت کے ساتھ موجودگی، فن پارہ کی بحیثیت فن قدر و قیمت متعین کرتی ہے۔ یہاں ہم نے موضوع و مواد سے الگ رہ کر بات کی ہے۔ تمام فن پارے اسی حد تک وقیع ہوتے ہیں جس حد تک وہ پہلی، دوسری اور تیسری صورت کو پورا کرتے ہیں۔ ایک میں احساس کی انفرادیت حاوی ہو سکتی ہے۔ دوسرے میں اظہار کی صفائی حاوی ہو سکتی ہے۔ تیسرے میں خلوص حاوی ہو سکتا ہے جب کہ چوتھی تصنیف میں خلوص اور انفرادیت دونوں حاوی ہوں لیکن اظہار کی صفائی مفقود ہو۔ پانچویں تصنیف میں انفرادیت اور اظہار کی صفائی تو ہو لیکن خلوص کم ہو۔ یہ امتزاج کے مختلف مدارج ہیں۔

اس طرح فن ''غیر فن'' سے مختلف ہے اور فن کی صفت بحیثیت فن اپنے موضوع و مواد سے الگ متعین ہوتی ہے یعنی فن کی حیثیت اس بات سے الگ ہے کہ وہ جن احساسات کا اظہار کر رہا ہے آیا وہ اچھے ہیں یا برے۔

لیکن مواد کے لحاظ سے ہمیں اچھے یا برے فن کا تعین کیسے کرنا چاہئے؟

موضوع و مواد

سوال یہ ہے کہ فن کے دائرے میں ہم یہ کیسے طے کریں کہ موضوع و مواد کے لحاظ سے کیا اچھا اور کیا برا ہے؟

بات چیت کی طرح فن بھی ابلاغ کا ذریعہ ہے اور اسی لیے ترقی کا ذریعہ ہے یعنی حصول کمال (کی طرف) انسانیت کی پیش قدمی کا ذریعہ زبان کے ذریعے موجودہ نسلیں اس تمام علم کو حاصل کر لیتی ہیں جسے تجربے اور غور و فکر سے پچھلی نسل نے اور خود ان کے اپنے دور کے بہترین و ممتاز لوگوں نے حاصل کیا تھا۔ فن کے ذریعے موجودہ نسلیں ان تمام احساسات کو حاصل کر لیتی ہیں جن کا تجربہ ان کے پیش رووں نے کیا تھا اور ان کا بھی، جنہیں ان کے بہترین و ممتاز ہم عصر محسوس کر رہے ہیں اور جیسے علم کا ارتقاء اس طرح ہوتا ہے کہ زیادہ سچا اور ضروری علم غلط اور غیر ضروری علم کی جگہ لیتا جاتا ہے اسی طرح ''احساس'' کا ارتقاء ''فن'' کے ذریعے ہوتا ہے۔ انسانی بہبود کے لحاظ سے کم ہمدردانہ اور کم ضروری احساسات کی جگہ زیادہ ہمدردانہ اور زیادہ ضروری احساسات لیتے جاتے ہیں۔ فن کا یہی مقصد ہے اور اب مواد کی بات کرتے ہوئے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن جس قدر یہ مقصد پورا کرتا ہے اسی قدر فن اچھا ہوتا ہے اور فن جتنا کم یہ مقصد پورا کرتا ہے اتنا ہی برا ہوتا ہے۔

جہاں تک احساسات کے اچھے یا برے ہونے کا تعلق ہے (یعنی یہ دیکھنا کہ کون سے احساسات انسانیت کی فلاح و بہبود کے لیے زیادہ یا کم اچھے یا زیادہ یا کم ضروری ہیں) اس کا تعین اس دور کے مذہبی ادراک و شعور سے ہوتا ہے۔

تاریخ کے ہر دور اور ہر انسانی معاشرے میں ''زندگی'' کے خاص معنی ہوتے ہیں جس سے اس بلند ترین سطح کا تعین ہوتا ہے جس تک اس معاشرے کے لوگ پہنچے ہیں

ان معنی سے ''خیر'' کا وہ اعلیٰ ترین تصور سامنے آتا ہے جسے وہ معاشرہ حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اور یہ معنی ایک خاص وقت میں اس معاشرے کے مذہبی ادراک وشعور سے مقرر ہوتے ہیں۔ اس مذہبی ادراک کا صفائی کے ساتھ اظہار ذہنی طور پر ترقی یافتہ انسان کرتے ہیں اور پھر معاشرے کے سب افراد کم وبیش اس کا ادراک کر لیتے ہیں۔ ایسا مذہبی ادراک اور اس کا مناسب اظہار ہر معاشرے میں موجود ہوتا ہے۔ اگر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہمارے معاشرے میں کوئی مذہبی ادراک وشعور موجود نہیں ہے تو اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ وہ واقعی موجود نہیں ہے بلکہ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم حقیقت میں اسے دیکھنا نہیں چاہتے اور ہم اسے دیکھنا اس لیے نہیں چاہتے کہ اس سے اس بات کی پول کھل جاتی ہے کہ ہماری زندگی اس مذہبی ادراک وشعور کے مطابق نہیں ہے۔

کسی معاشرے کا مذہبی ادراک ایک بہتے ہوئے دریا کے راستے کی طرح ہوتا ہے اگر دریا بہہ رہا ہے تو لازمی طور پر اس کا ایک راستہ بھی ہوگا اگر ایک معاشرہ زندہ ہے تو اس میں مذہبی ادراک وشعور بھی ہوگا، جو دریا کی طرح اس راستے کی نشاندہی بھی کرے گا جس پر کم وبیش شعوری طور پر اس کے افراد چل رہے ہیں۔

اور اس طرح مذہبی شعور وادراک ہر معاشرے میں ہمیشہ موجود رہا ہے اور آج بھی موجود ہے۔ اور مذہبی شعور وادراک کے اسی معیار پر ان احساسات کو جانچا جاتا ہے جو فن کے ذریعے ادا ہوئے ہیں۔ انسان نے اپنے دور کے اس مذہبی ادراک کی بنیاد پر فن کے لاتعداد رنگا رنگ شعبوں میں سے ہمیشہ اس فن کا انتخاب کیا ہے، جو ان احساسات کی ترجمانی کرتا ہے جن سے مذہبی شعور وادراک اصل زندگی میں جاری و ساری رہتا ہے۔ ایسے فن کو ہمیشہ قدر کی نظر سے دیکھا گیا ہے اور اس کی ہمت افزائی کی گئی ہے جب کہ مردہ اور فرسودہ احساسات کی ترجمانی کرنے والے فن سے (کہ جو پچھلے دور کے ایک فرسودہ مذہبی شعور کا نتیجہ ہو) ہمیشہ نفرت کی گئی ہے باقی فن، جو ان مختلف احساسات کی ترجمانی کرتا ہے جن کے ذریعے لوگ ایک دوسرے سے ابلاغ

کرتے ہیں، اگر اس نے ان احساسات کو پیش کیا جو مذہبی ادراک کے خلاف تھے تو اسے نہ تو برا کہا گیا اور نہ اسے کوئی خاص اہمیت دی گئی۔ مثال کے طور پر یونانیوں میں وہ فن جو حسن، قوت اور ہمت (ہیسیڈ، ہومر، فیڈیاس) کے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے پسند کیا گیا اور اس کی سرپرستی کی گئی جب کہ وہ فن، جو عیش پرستی، نا امیدی اور نسائیت کے احساسات کا ترجمان تھا مطعون اور قابل نفرت قرار دیا گیا۔ یہودیوں میں وہ فن، جو بنی اسرائیل کے خدا کے حضور میں تسلیم و رضا کے احساسات پیش کرتا تھا (کتاب پیدائش، انبیائے کرام، حمد و مناجات) پسند کیا گیا اور اسے آگے بڑھایا گیا جب کہ وہ فن، جو بت پرستی کے احساسات (سونے کا بچھڑا) کی ترجمانی کرتا تھا، اسے مطعون اور قابل نفرت قرار دیا گیا۔ باقی فن ۔۔۔۔۔ کہانیاں، گیت، رقص، گھروں کی، برتنوں کی، کپڑوں کی آرائش و زیبائش ۔۔۔۔۔ جو مذہبی ادراک و شعور کے خلاف نہ تھے نہ ممتاز سمجھے گئے اور نہ ان پر بحث کی گئی۔ اس طرح مواد کے لحاظ سے فن کو ہمیشہ اور ہر جگہ جانچا گیا اور اسے اسی طرح جانچنا پرکھنا چاہئے۔

کیونکہ فن کی طرف یہ رویہ انسانی فطرت کی بنیادی صفات سے ورود کرتا ہے۔ اور وہ صفات نہیں بدلتیں۔

ہمارے دور میں مذہب کے بارے میں ایک مروجہ رائے یہ ہے کہ مذہب تو ہم پرستی ہے جسے انسانیت نے بہت پیچھے چھوڑ دیا ہے اور اس لیے یہ فرض کرلیا گیا ہے کہ مذہبی شعور و ادراک جیسی کوئی چیز وجود نہیں رکھتی جو سب انسانوں میں مشترک ہے اور جس کے معیار سے ہمارے زمانے میں فن کو پرکھا جا سکے۔ مجھے معلوم ہے کہ آج یہ رائے ظاہرہ تہذیب یافتہ حلقوں میں عام ہے۔ وہ لوگ اس کے علاوہ کچھ اور سوچ ہی نہیں سکتے جو عیسائیت کو اس کے حقیقی معنی میں قبول نہیں کرتے۔ کیونکہ وہ ان کے سماجی مفادات کو رد کرتی ہے اور جو اسی لیے اپنی زندگی کی بے معنویت اور خرابی کو ہر قسم کے فلسفہ و جمالیاتی نظریات بنا کر چھپاتے ہیں۔ یہ لوگ کبھی ارادتاً اور کبھی غیر ارادی طور

پر مذہبی رسوم کے تصور کو مذہبی شعور کے تصور سے غلط ملط کر دیتے ہیں اور سمجھتے ہیں کہ مذہبی رسوم کو روک کر وہ مذہبی شعور سے چھٹکارا حاصل کر سکتے ہیں ۔لیکن مذہب پر حملے اور ہمارے دور کے مذہبی ادراک کے خلاف' ایک ایسا نظریہ زندگی بنانے کی کوشش ہی سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ایک مذہبی ادراک موجود ہے۔ جو ان لوگوں کو مطعون کر رہا ہے جن کی زندگی اس سے ہم آہنگ نہیں ہے۔

اگر انسانیت ترقی کر رہی ہے یعنی آگے بڑھ رہی ہے تو یقیناً اس کی حرکت کے رخ کا کوئی حادی بھی ہونا چاہیے۔ساری تاریخ شاہد ہے کہ انسانیت ی ترقی مذہب کی ہدایت کے علاوہ کسی اور طریقے سے نہیں ہوئی ۔لیکن اگر بنی نوع انسان مذہب کی ہدایت کے بغیر ترقی نہیں کر سکتا (اور ترقی ہر دم جاری رہتی ہے ور ہمارے دور میں بھی ہو رہی ہے) تو ہمارے دور کا بھی ایک مذہب ہونا چاہیے۔اس لیے چاہے آج کل کے نام نہاد تہذیب یافتہ لوگوں کو یہ پسند ہو یا نہ ہو انہیں مذہب کا وجود تسلیم کرنا پڑے گا۔میرا مطلب مذہبی رسم سے نہیں ہے جیسے کیتھولک' پروٹسٹنٹ وغیرہ بلکہ مذہبی ادراک و شعور سے ہے جو ہمارے دور میں بھی موجود ہے اور جو بحیثیت ہادی ہر اس جگہ موجود ہے جہاں ترقی ہو رہی ہے۔اور اگر مذہبی ادراک ہمارے درمیان موجود ہے تو ہمارے فن کو بھی اسی کے معیار کے مطابق جانچنا پرکھنا چاہیے اور جیسا کہ ہمیشہ ہر جگہ ہوا ہے اس فن کو جو ہمارے دور کے مذہبی ادراک کی نمائندگی کرنے والے احساسات سے پیدا ہوتا ہے دوسرے فنون پر فوقیت رکھنی چاہیے اور قبول کرنا چاہیے۔اسے عزت بخشنی چاہیے اور اس کی ہمت افزائی کرنی چاہیے اور اس ادراک کے خلاف جانے والے فن کو مطعون اور قابل نفرت گرداننا چاہیے اور باقی بے رخ فن کو نہ تو اہمیت دی جائے اور نہ اسے برا کہا جائے۔

ہمارے دور کا مذہبی ادراک اپنے وسیع ترین اور انتہائی عملی معنی میں اس بات کا شعور ہے کہ ہماری مادی روحانی انفرادی' اجتماعی اور وقتی و دائمی فلاح و بہبود تمام

انسانوں کے درمیان اخوت قائم کرنے اور ان کے درمیان محبت کی ہم آہنگی پیدا کرنے میں ہے۔ اس ادراک کا اظہار نہ صرف حضرت عیسیٰ اور زمانہ ماضی کے تمام بہترین انسانوں نے کیا ہے نہ صرف مختلف صورتوں میں اور مختلف انداز سے ہمارے اپنے زمانے کے بہترین لوگوں نے دہرایا ہے بلکہ وہ پہلے ہی سے تمام پیچیدہ انسانی جدوجہد کا حل رہا ہے جو ایک طرف انسان کے اتحاد کے خلاف تمام طبعی اور اخلاقی رکاوٹوں کو مٹاتا ہے اور دوسری طرف ان اصولوں کو استحکام بخشتا ہے جو تمام انسانوں میں مشترک ہیں اور جو ان کو ایک آفاقی برادری میں متحد رکھ سکتے ہیں۔ اور اسی ادراک کی بنیاد پر ہمیں اپنی زندگی کے تمام مظاہر کا جائزہ لینا چاہیے اور اپنے فن کا بھی ساری زندگی کی اقلیم سے جو کچھ مذہبی ادراک سے پیدا ہونے والے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اسے چن لینا چاہیے اور ایسے فن کو اعلیٰ درجہ دے کر اس کی حوصلہ افزائی کرنی چاہیے۔ جو کچھ اس ادراک کے خلاف ہے اسے رد کر دینا چاہیے اور باقی فن کو وہ اہمیت نہیں دینی چاہیے جو واقعی اس کی نہیں ہے۔

نام نہاد نشاۃ الثانیہ کے دور میں اعلیٰ طبقے کے لوگوں نے جو بنیادی غلطی کی (وہ غلطی جو ہم آج بھی کر رہے ہیں) یہ نہیں تھی کہ وہ مذہبی فن کی قدر و قیمت اور اہمیت گھٹانے لگے (اس زمانے کے لوگ اسے اہمیت نہیں دے سکتے تھے کیونکہ ہمارے اپنے اعلیٰ طبقے کی طرح، وہ اس بات پر عقیدہ نہیں رکھ سکتے تھے۔ جسے اکثریت مذہب مانتی تھی) بلکہ ان کی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے مذہبی فن کی جگہ ایک ایسے بے معنی فن کو دی جس کا مقصد صرف 'حظ نفس' تھا یعنی وہ فن کی جگہ ایک ایسی چیز کو پسند کرنے کی اہمیت دینے اور آگے بڑھانے لگے جو کسی طرح بھی اس حوصلہ افزائی اور قدر و قیمت کے اہل نہیں تھی۔

گرجا کے پادریوں میں سے ایک نے کہا تھا کہ اصل برائی یہ نہیں کہ لوگ خدا کو بھول گئے ہیں بلکہ یہ ہے کہ اس کی جگہ ایک ایسے خدا کو دے دی گئی ہے جو خدا

نہیں ہے۔ یہی معاملہ فن کے ساتھ بھی ہے۔ ہمارے زمانے کے اعلیٰ طبقہ کے لوگوں کو بڑی بدقسمتی یہ نہیں ہے کہ ان کے پاس مذہبی فن نہیں ہے بلکہ اصل بدقسمتی یہ ہے کہ اعلیٰ مذہبی فن کے بجائے جو باقی فنون سے زیادہ اہم اور وقیع ہوتا ہے انہوں نے اس فن کا انتخاب کیا ہے جو انتہائی بے معنی اور عام طور پر نقصان دہ فن ہے اور جس کا مقصد یہ ہے کہ وہ کچھ لوگوں کو تفریح بہم پہنچائے۔ یہ فن اپنے مخصوص مزاج کی وجہ سے عالم گیر اتحاد کے اس عیسوی اصول کے منافی ہے جو اصل میں ہمارے دور کا مذہبی ادراک ہے۔ مذہبی فن کی جگہ ایک کھوکھلے اور اکثر بدکار فن کو دے دی گئی ہے اور یہ فن اس سچے مذہبی فن کی ضرورت کو انسان کی نظروں سے اوجھل کر دیتا ہے۔ جس کا وجود فروغ فن کے لیے ضروری ہے۔

یہ صحیح ہے کہ وہ فن جو ہمارے دور کے مذہبی ادراک کے تقاضے پورا کرتا ہے اول الذکر فن سے بالکل مختلف ہے۔ مگر اس اختلاف کے باوجود ایک ایسے شخص کے لیے جو ارادتاً سچائی کو اپنے آپ سے نہیں چھپاتا ی بات یقینی اور واضح ہے کہ ہمارے دور کا مذہبی ادارک کیا ہے؟ پچھلے ادوار میں جب اعلیٰ ترین مذہبی ادراک صرف کچھ لوگوں کو متحد کرتا تھا (اگر یہ متحد لوگ کسی بڑے معاشرے کو بھی جنم دیتے تھے تو بھی یہ ایسا معاشرہ رہتا تھا کہ جس کا چاروں طرف سے دوسرے معاشرے مثلاً یہودی ایتھنز والے یا رومن شہری گھیرے ہوئے ہوتے تھے) تو اس دور کے فن سے پیدا ہونے والے احساسات اس معاشرے کی قوت عظمت شان وشوکت اور خوشحالی کی خواہش مندی دھوکے بازی یا ظلم وتشدد سے اضافہ کرتے تھے۔ (مثال کے طور پر بولی سس یعقوب' داؤد' شمون' ہرکولس اور دوسرے ہیرو) لیکن ہمارے دور کا مذہبی ادراک کسی خاص معاشرے کے لوگوں کا انتخاب نہیں کرتا۔ برخلاف اس کے وہ سب لوگوں کا اتحاد چاہتا ہے۔ سب لوگوں کا بغیر کسی استثناء کے اور اخوت وبرادرانہ محبت کو سب نیکیوں پر ترجیح دیتا ہے۔ اور اس لیے ہمارے دور کے فن سے پیدا ہونے والے

احساسات نہ صرف سابقہ فن سے پیدا ہونے والے احساسات سے الگ نہیں کھاتے بلکہ اس کے خلاف جاتے ہیں۔

صحیح معنی میں عیسوی فن کے قائم ہونے میں اس وجہ سے اتنی دیر ہوئی () اور وہ خود کو اب تک بھی قائم نہ رکھ سکا) کہ عیسوی مذہبی ادارک ان معمولی اقدام میں سے نہیں تھا جن سے انسانیت مستقل ترقی کرتی ہے بلکہ یہ ایک عظیم انقلاب تھا۔ جس نے اگر انسان کے نظریہ زندگی کو اب تک نہیں بدلا ہے تو اسے یقینی طور پر بدل کر رہے گا۔ اور اس طرح ان کی زندگی کے تمام اندرونی نظام کو بھی بدل دے گا۔ یہ صحیح ہے کہ انسانیت کی زندگی فرد کی زندگی کی طرح استقلال کے ساتھ چلتی ہے لیکن اس مستقل حرکت میں موڑ آتے ہیں جو پچھلی زندگی کو بعد میں آنے والی زندگی سے بالکل الگ کر دیتے ہیں عیسائیت ایک ایسا ہی موڑ تھی کم ازکم وہ ہم لوگوں کو جو عیسوی تصور زندگی پر زندہ ہیں ایسی ہی معلوم ہوتی ہے۔ عیسوی تصور نے تمام انسانی احساسات کو ایک نیا رخ دیا اور فن کے مواد اور معنی دونوں کو بدل دیا۔ اہل یونان ایرانی فن اور رومن یونانی فن کا استعمال کر سکتے تھے یا اسی طرح یہودی مصری فن استعمال کر سکتے تھے۔ کیونکہ بنیادی نصب العین سب کے ایک تھے۔ کبھی یہ نصب العین ایران والوں کی عظمت اور خوشحالی ہوتا اور کبھی یونانیوں کی اور کبھی رومیوں کی۔ وہی فن دوسرے حالات میں منتقل ہوا اور نئی قوموں کے تصرف میں آنے لگا۔ لیکن عیسوی نصب العین نے سب کچھ بدل دیا جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے ”جو چیز انسانوں میں اعلیٰ سمجھی جاتی تھی وہ خدا کی نظر میں ذلیل ہوگئی“۔ یہ نصب العین اب فرعون یا کسی رومن شہنشاہ کی عظمت بن کر نہیں رہا اور نہ یونانکے حسن یا فونیشیا کی دولت کا نصب العین بن کر رہا ہے بلکہ اب انکساری خلوص، رحم اور محبت بن گیا۔ ڈرائیوز اس ہیرو نہیں رہا بلکہ فقیر لزارس ہیرو ہوگیا۔ میری موڈلین اپنے عالم شباب میں نہیں بلکہ توبہ کے بعد قابل فخر سمجھی گئی۔ وہ لوگ قابل تقلید نہ رہے جو دولت کماتے تھے بلکہ وہ قابل تقلید ہو گئے جو اسے ترک کرتے تھے۔ وہ لوگ معزز

نہیں رہے جو محلوں میں رہتے تھے بلکہ وہ لوگ معزز سمجھے گئے جو غاروں اور جھونپڑیوں میں رہتے تھے۔ وہ لوگ بڑے نہیں رہے جو دوسروں پر حکومت کرتے تھے بلکہ وہ لوگ بڑے سمجھے گئے جو خدا کے سوا کسی کی حاکمیت تسلیم نہیں کرتے تھے۔ اب فن کا شاہکار کلیسائے نصرت نہیں رہا۔ جس میں فاتحین کے بت رکھے جاتے تھے بلکہ انسانی روح کے نمائندہ لوگ وہ بن گئے جنہیں محبت کی آگ نے ایسا کندن بنا دیا تھا کہ وہ اذیتوں اور قتل کے باوجود اپنے دشمنوں سے محبت کرتے۔

یہ اتنی بڑی تبدیلی ہے کہ عیسوی معاشرے کا فرفن کا جسکا وہ عمر بھر عادی رہتا ہے مقابل کرنے میں مشکل محسوس کی۔ عیسوی مذہب کے فن کا مواد ان کے لیے اتنا نیا تھا یہ سابقہ فن سے اتنا مختلف تھا کہ وہ یہ محسوس کرتے تھے کہ عیسوی فن ہر فن کا قاطع ہے اور اسی لیے وہ پرانے فن سے چمٹے رہے۔ لیکن یہ پرانا فن' جو ہمارے دور میں مذہبی ادراک شعور سے عاری ہے اپنے معنی کھو چکا ہے اور خواہ ہم چاہیں یا نہ چاہیں ہمیں اسے ترک کرنا ہوگا۔

عیسوی ادراک کی روح اس میں مضمر ہے کہ ہر شخص خود کو خدا کا بیٹا ماننے اور اس طرح انسان اور خدا کا اتحاد اور پھر انسان کا انسان کا اتحاد قائم ہو جیسا کہ انجیل میں کہا گیا ہے (یوحنا ۱۷۔۲۱) لہٰذا عیسوی فن کا مواد اس احساس میں مضمر ہے کہ جو انسان کو خدا سے اور انسان کو انسان سے متحد کر دیتا ہے۔

یہ جملہ کہ "انسان کو خدا سے اور انسان کو انسان سے متحد کرو" ان آدمیوں کے لیے ہے جو ان الفاظ کو عام طور پر غلط استعمال کرنے کے عادی ہیں۔ ابہام رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود ان الفاظ کے معنی بالکل واضح ہیں۔ یہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ عیسوی تصور کے زیر اثر انسانوں کا اتحاد وہ اتحاد ہے جو بغیر کسی امتیاز کے سب انسانوں کو متحد کر دیتا ہے۔

فن میں بلکہ تمام فنون میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ وہ لوگوں کو متحد کر دیتے ہیں۔

ہر فن ان سب لوگوں کو جن تک فن کار کا احساس پہنچتا ہے۔ روحانی طور پر انہیں فن کار سے متحد کر دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ ان سب سے بھی جو اس مخصوص بن پارہ سے اسی قسم کا تاثر حاصل کرتے ہیں۔ لیکن غیر عیسوی فن کچھ لوگوں کو ایک دوسرے سے متحد ضرور کر دیتا ہے لیکن یہی اتحاد ان متحد لوگوں اور دوسروں کے درمیان اختلاف و علیحدگی کا سبب بن جاتا ہے۔ اس لیے اس قسم کا اتحاد نہ صرف اختلاف کا بلکہ دوسروں سے دشمنی کا بھی ذریعہ بن جاتا ہے۔ تمام وطنی فن اسی قسم کا ہوتا ہے اور اس کے ترانے گیت اور یادگاریں اسی قسم کے ہوتے ہیں۔ تمام کلیسائی فن بھی اسی قسم کے ہوتے ہیں یعنی کچھ خاص فرقوں کا فن جس میں تصویریں مجسمے جلسے جلوس اور دوسری علاقائی رسوم شامل ہوتی ہیں۔ ایسا فن بے راہ اور غیر عیسوی فن ہوگا جس کا کام یہ ہے کہ وہ ایک فرقے یا مذہب کے پیروکاروں کو متحد کر کے دوسرے فرقوں اور مذاہب کے لوگوں سے شدید طور پر دور کر کے انہیں دشمنی کے رشتے سے ایک دوسرے کے مدمقابل صف آرا کر دیتا ہے۔ عیسوی فن ہی صرف ایسا ہے جو بلا کسی استثناء کے سب کو متحد کر دیتا ہے یا تو لوگوں کے اندر یہ تصور جگا کر کہ نہ صرف انسان کو بلکہ سب انسان خدا اور اپنے پڑوسی سے ایک سا تعلق رکھتے ہیں یا پھر ان کے اندر مماثل احساسات جگا کر جو انتہائی سادہ ہو سکتے ہیں لیکن وہ عیسائیت کے منافی نہ ہوں اور بلا استثناء ہر شخص کے لیے فطری ہوں۔

ہمارے زمانے کا اچھا عیسوی فن اپنی ہیئت کی خرابیوں کی وجہ سے لوگوں کی سمجھ سے بالا ہو سکتا ہے۔ یا پھر اس وجہ سے کہ لوگ اس کی طرف سے بے توجہ رہیں لیکن اسے ایسا ہونا چاہیے کہ جن احساسات کی وہ ترجمانی کر رہا ہے سب لوگ ان کا تجربہ کر سکیں اسے ایسا فن ہونا چاہیے کہ جو لوگوں کے ایک گروہ ایک طبقے اور ایک قوم ایک مذہبی فرقے کے لیے ہی نہ ہو یعنی وہ فن ایسے احساسات کا اظہار نہ کرے جو مخصوص طریقے پر تعلیم یافتہ لوگوں تک ہی پہنچے یا جو ایک رئیس ایک سوداگر کے لیے ہو یا صرف

رومیوں یا جاپانیوں یا کسی رومن کیتھولک یا بدھ مت کے پیروکاروں ہی کو متاثر کرے۔ بلکہ اس سے ایسے احساسات کی ترجمانی ہو رہی ہو جو سب تک پہنچ سکے۔ صرف اس قسم کے فن کو ہمارے دور میں اچھا فن کہا جاسکتا ہے۔ جسے تمام دوسرے فنون پر ترجیح دی جائے اور جس کی حوصلہ افزائی کی جائے۔

عیسوی فن یعنی ہمارے دور کا فن اصل معنی میں بے تعصب اور وسیع الخیال ہونا چاہیے یعنی آفاقی اور اسی لیے اسے تمام انسانوں کو آپس میں متحد کرنا چاہیے۔ صرف دو قسم کے احساسات سب انسانوں کو متحد کرتے ہیں۔ اولاً وہ احساسات جو خدا کی پسریت کے تصور اور انسانی اخوت تے تصور سے پیدا ہوئے ہیں اور ثانیاً عام زندگی کے سادے احساسات جو بلا استثناء ہر شخص تک پہنچ سکیں جیسے خوشی کا احساس ترس کا احساس یا خوش دلی اور طمانیت کا احساس وغیرہ۔ صرف یہ دو قسم کے احساسات موضوع کے لحاظ سے اچھے فن کا مواد فراہم کر سکتے ہیں۔

اور ان دو قسم کے فن کا عمل بظاہر اتنا مختلف ہونے کے باوجود ایک سا ہوتا ہے۔ وہ احساسات جو خدا کا بیٹا ہونے (خدا کی پسریت) اور انسان کی برادری کے تصورات سے پیدا ہوتے ہیں مثلاً حق وصداقت پر یقین رضائے خداوندی پر راضی رہنا' ایثار و جذبہ قربانی انسان سے محبت اور اس کا احترام۔ یہ وہ احساسات ہیں جو عیسوی مذہبی تصور سے ابھرتے ہیں۔ اور وہ سادہ ترین احساسات بھی مثلاً نرمی اور خوش دلی کی وہ کیفیات جو ایک گیت سن کر پیدا ہوتے ہیں یا ایک دلچسپ مذاق جو سب کی سمجھ میں آجاتا ہے یا جو ایک دلکش کہانی یا ایک تصویر یا ایک ننھی منی سی گڑیا کو دیکھکر پیدا ہوتے ہیں فن کی یہ دونوں قسمیں دیکھ کر ایک سا اثر پیدا کرتی ہیں یعنی آدمی کا آدمی سے محبانہ اتحاد۔ بعض اوقات دیکھنے میں آتا ہے کہ ایک ساتھ رہنے والے لوگ جو ایک دوسرے کے دشمن بھی نہیں ہوتے لیکن پھر بھی احساس وکیفیت میں ایک دوسرے سے دور اجنبی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ یہی لوگ ایک کہانی

پڑھ کر یا ایک تماشا ایک تصویر یا ایک عمارت دیکھ کر اور سب سے زیادہ موسیقی سن کر برق رفتاری کے ساتھ ایک دوسرے سے متحد ہو جاتے ہیں اور ان کی اجنبیت یہاں تک کہ ان کی دشمنی بھی اتحاد اور باہمی محبت کے شعور سے بدل جاتی ہے۔ ہر ایک اس بات پر خوش ہوتا ہے کہ دوسرا بھی ویسا ہی محسوس کر رہا ہے جو وہ محسوس کر رہا ہے۔ یہ اس ابلاغ سے خوش ہوتا ہے جو ان کے درمیان قائم ہو گیا ہے۔ نہ صرف اس کے اور ان لوگوں کے درمیان جو اس وقت موجود ہیں بلکہ ان تمام زندہ لوگوں کے درمیان بھی جو اس وقت یہاں موجود نہیں ہیں لیکن جن پر یہی اثر ہو گا جب وہ اس کہانی کو پڑھیں گے یا اس تماشے تصویر یا عمارت کو دیکھیں گے یا موسیقی کو سنیں گے۔ مزید برآں وہ اس ابلاغ کی پراسرار اور عجیب وغریب خوشی کو بھی محسوس کرتا ہے جو عدم کو پار کر کے ہمیں ماضی کے ان سب لوگوں سے ملا کر ایک کر دیتی ہے جو ہم سے پہلے اس قسم احساسات سے متاثر ہوئے تھے اور ساتھ ساتھ ان لوگوں سے بھی جو آئندہ آئیں گے اور اسی طرح متاثر ہوں گے اور یہ اثر اس مذہبی فن سے بھی پیدا ہوتا ہے جو خدا اور اپنے پڑوسی سے محبت کے احساسات پیدا کرتا ہے اور اس آفاقی فن سے بھی جو ایسے سادہ ترین احساسات کو جنم دیتا ہے۔ جو تمام انسانوں میں مشترک ہیں۔

ہمارے دور میں فن کی تعریف آفاقی فن سے ان معنوں میں مختلف ہونی چاہیے کہ ہمارے دور کا فن یعنی عیسوی فن (جو اس مذہبی تصور پر مبنی ہے کہ انسان انسان کے درمیان اتحاد قائم کیا جائے) بلحاظ موضوع اچھے فن سے وہ سب چیزیں خارج کر دیتا ہے جو علیحدگی کے جذبات پیدا کرتی ہیں اور جو انسان کو متحد کرنے کے بجائے منقسم کر دیتی ہیں۔ وہ ایسی تخلیقات کو موضوع کے لحاظ سے خراب فن کے دائرے میں رکھ دیتا ہے جب کہ دوسری طرح موضوع کے لحاظ سے وہ اس حصے کو فن کے دائرے میں شامل کر لیتا ہے۔ جو پہلے انتخاب اور وقعت کو ابھارتا ہے جو بلا استثناء تمام انسانوں میں مشترک ہیں اور اس طرح ان کو متحد کر دیتا ہے۔ ایسے فن کو ہمارے زمانے میں بھی

اچھا ہی کہا جائے گا کیونکہ وہ اس مقصد کو حاصل کر لیتا ہے جو ہمارے دور کا مذہبی ادراک (یعنی عیسائیت) عالم انسانیت کے سامنے رکھتا ہے۔

عیسوی فن یا تو انسان میں ایسے جذبات جگاتا ہے جو خدا اور اپنے پڑوسی کی محبت کے ذریعے ان میں زیادہ سے زیادہ اتحاد پیدا کر دیتے ہیں یا ان میں ایسے جذبات ابھارتا ہے جو ان پر یہ ظاہر کرتے ہیں کہ وہ زندگی کے غموں اور خوشیوں میں پہلے سے متحد ہیں۔ اس طرح ہمارے دور کا عیسوی فن دو قسم کا ہو سکتا ہے۔

(۱) وہ فن جو مذہبی ادراک کے ذریعے ایسے احساسات پیدا کرتا ہے جو پڑوسی اور خدا کے تعلق سے دنیا میں انسان کے مقام کی ترجمانی کرتے ہیں۔ مذہبی فن اپنے محدود معنی میں۔

(۲) وہ فن جو عام زندگی کے سادہ ترین احساسات کو جگاتا ہے اور جن تک ساری دنیا کے تمام انسانوں کی رسائی ہوتی ہے یعنی عام زندگی کا فن عوام کا فن' آفاقی فن' ہمارے زمانے میں فن کی صرف یہی دو قسمیں اچھی کہی جا سکتی ہیں۔

پہلا یعنی مذہبی فن کو خدا اور اپنے پڑوسی کی محبت کے مثبت احساسات جگاتا ہے اور جو عدم محبت پر غم و غصہ اور کسی حد تک منفی احساسات کو بیدار کرتا ہے۔ یہ فن خصوصیت سے الفاظ کے ذریعے ظاہر ہوتا ہے اور کسی حد تک مصوری' بت تراشی کے ذریعے بھی۔ دوسرا یعنی آفاقی فن جو ایسے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے جن تک ساری دنیا کے سارے انسانوں کی رسائی ہوتی ہے یہ لفظوں کے ذریعے بھی اظہار پاتا ہے اور مصوری' بت تراشی' رقص' فن تعمیر اور ان سب سے زیادہ موسیقی کے ذریعے بھی۔

اگر مجھ سے فن کی دونوں قسموں کو جدید مثالوں سے واضح کرنے کے لیے کہا جائے تو میں ادب میں اس اعلیٰ ترین فن کی مثال میں جو خدا اور پڑوسی کی محبت سے پیدا ہوتا ہے (اعلیٰ مثبت اور پست منفی دونوں اعتبار سے) شلر کی ''دی روبرز'' وکٹر ہوگو کے ''لے پاروے جن'' اور ''لے میزے رابلے'' ڈکنس کے ناول اور افسانے

جیسے ''اے ٹیل اوف ٹوسیٹیز''، ''کرسمس کیرول''، ''دی چائمس'' وغیرہ۔ ''انکل ٹامس کیبن'' دوستوفسکی کی تصانیف خاص طور پر اس کی میموائر فروم دی ہاؤس آف ڈیتھ۔ اور جارج ایلیٹ کا ''ایڈم بیڈ''......

جدید مصوری میں عجیب بات ہے کہ اس قسم کی تخلیقات جو براہ راست خدا اور پڑوسی کی محبت کے احساسات کو جگاتی ہیں مشکل سے ملتی ہیں خاص طور سے مشہور ممتاز مصوروں کے ہاں۔ بہت سی تصاویر انجیل کے قصوں کی ہیں۔ وہ تاریخی واقعات کو پوری جزئیات کے ساتھ پیش کرتی ہیں لیکن یہ بنانے والے کے اپنے مذہبی احساس کا نہ اظہار کرسکتی ہیں اور نہ کرتی ہیں۔ بہت سی تصاویر مختلف لوگوں کے ذاتی احساسات کا اظہار کرتی ہیں مگر ایسی تصویریں بہت کم ہیں جو عیسوی محبت اور ایثار وقربانی کے عظیم کارناموں کا اظہار کرتی ہیں اور یہ تصویریں کے زیادہ خاکے ہوتی ہیں۔

اسی طرح اعلیٰ طبقے کے جدید فن کی یعنی دوسری قسم کے فن کی اچھے آفاقی فن کی مثالیں دینا اس سے بھی زیادہ مشکل ہے۔ خاص طور پر ادبی فن اور موسیقی میں اگر کچھ ایسی تخلیقات ہیں جو اپنے اندرونی مواد کی وجہ سے اس دائرے میں آتی ہیں (جیسے ڈون کیخوٹے مولیر کی کامیڈیاں' ڈکنس کی ڈیوڈ کوپر فیلڈ اور پک وک پیپرز' گوگول اور پشکن کی کہانیاں اور موپیاں کی کچھ چیزیں) تو یہ تصانیف زیادہ تر مخصوص قسم کے احساسات کی وجہ سے جن کا یہ اظہار کرتی ہیں اور وقت و مقام کی مفصل جزئیات کی سطحیت کی وجہ سے اور سب سے زیادہ اپنے قدیم آفاقی فن (جیسا کہ حضرت یوسف کا قصہ) کے مقابلے میں اپنے موضوع کی بے مائیگی کی وجہ سے محض مخصوص حلقے کی سمجھ میں آسکتی ہیں۔ لیکن یہ بات کہ حضرت یوسف کے بھائی یوسف سے باپ کی بے پناہ محبت کی وجہ سے حسد کرنے لگتے ہیں اور انہیں بازار میں بیچ آتے ہیں۔ یہ بات کہ پوٹی فر کی بیوی اس نوجوان کو ورغلانے کی کوشش کرتی ہے۔ ی بات حضرت یوسف اعلیٰ مقام پر پہنچ کر بھی اپنے بھائیوں پر جن میں بین جومن بھ یشامل ہے ترس کھاتے

ہیں۔ یہ سب وہ احساسات ہیں جو ایک روس کا دیہاتی ایک چینی' ایک افریقی باشندہ ایک بچہ یا ایک بوڑھا تعلیم یافتہ یا ان پڑھ سب کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ قصہ ایسے ضبط و احتیاط کے سات لکھا گیا ہے کہ بے کار جزئیات سے بری ہے۔ یہ کہانی کسی حلقے میں بیان کی جائے سب کی سمجھ میں آئے گی اور سب اس سے متاثر ہوں گے۔ ڈون کیخوٹے یا مولیر کے ہیرو (حالانکہ مولیر شاید سب سے زیادہ آفاقی ہے اور اسی لیے جدید دور کے فن کاروں میں سب سے اعلیٰ ہے) یا پک وک اور اس کے دوست احباب یہ احساسات پیدا نہیں کرتے اور وہ احساسات جو یہ تصانیف پیدا کرتی ہیں ساری دنیا کے سارے انسانوں میں مشترک نہیں ہیں بلکہ مخصوص ہیں۔ اور اسی لیے روح میں اتر جانے والا اثر پیدا کرنے کے لیے ان کے مصنفین نے انہیں اور مقام کی کثیر جزئیات سے بھر دیا ہے۔ جزئیات کی یہ کثرت ان قصوں کو ان تمام لوگوں کے لیے مشکل بنا دیتی ہے جنہیں ان حالات کا جن کو مصنف نے اپنی تصانیف میں بیان کیا ہے تجربہ نہیں ہے۔

ہمارے دور میں حضرت یوسف کے بارے میں ناول لکھنے والے اپنے ناولوں میں خون آلود پیراہن' یعقوب کے گھر و رکپڑوں زلیخا کے لباس اور ناز و ادا اور اپنے بائیں ہاتھ کی چوڑیوں کو کھنکھناتے ہوئے زلیخا کا یہ کہنا کہ میرے پاس آؤ اور اسی قسم کی دوسری تفصیلات کو بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کی کیونکہ اس قصے میں احساسات کا موضوع اتنا قوی ہے کہ تمام جزئیات سوائے انتہائی ضروری جزئیات کے (جیسے یوسف رونے کے لیے دوسرے کمرے میں چلے جاتے ہیں) سطحی' بے ضرورت اور ترسیل احساس کے مانع ہیں۔ اور اس لیے یہ قصہ تمام لوگوں تک پہنچتا ہے ۔ یہ قصہ جوان اور بوڑھوں اور ہر قسم کے لوگوں کو آج تک متاثر کرتا ہے اور ہزاروں سال اسی طرح متاثر کرتا رہے گا۔ لیکن اگر ہمارے دور کے ناولوں کی جزئیات نکال دیجیے تو پھر ان میں کیا رہ جاتا ہے؟

اس لیے ادب کو ایسی تصانیف کی نشاندھی کرنا جو آفاقیت کے تقاضے پوری کرتی ہوں ناممکن ہے۔موجودہ تصانیف کو بڑی حد تک ''حقیقت نگاری'' نے خراب کر دیا ہے۔ بلکہ اگر ''حقیقت نگاری'' کو صوبائیت کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

مجھے خوف ہے کہ میرے خلاف یہ کہا جائے گا کہ ایک رف اس بات سے انکار کر کے کہ تصورحسن (مثلاً چینی گڑیا) فن پاروں کے لیے ایک معیار بن سکتا ہے اور دوسری طرف تزئین اور سجاوٹ کو اچھے فن کی صفت مان کر میں نے خود اپنی آپ تردید کی ہے۔ یہ اعتراض غلط ہے کیونکہ ہر قسم کی سجاوٹ کا موضوع حسن میں نہیں ملتا بلکہ اس احساس سے ملتا ہے کہ جس کا فن کار تجربہ کرتا ہے اور جس تجربے کو وہ ناظرین کی روح میں اتار دیتا ہے۔فن وہی رہتا ہے جو وہ ہوتا ہے اور جو اسے ہونا چاہیے یعنی ایک آدمی کی دوسرے آدمی یا آدمیوں کو ان احساسات کے ذریعے متاثر کرنے کی صفت جن کا متاثر کرنے والے نے تجربہ کیا ہے۔ان احساسات میں مسرت کا وہ احساس بھی شامل ہے جو ان چیزوں سے پیدا ہوتاہ جو نظروں کو اچھی لگتی ہیں۔ان احساسات میں مسرت کا وہ احساس بھی شامل ہے جو ان چیزوں سے پیدا ہوتا ہے جو نظروں کو اچھی لگتی ہیں۔نظروں کو اچھی لگنے والی چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو کم یا زیادہ لوگوں کو پسند ائیں یا پھر ایسی ہوں جو سب کو ہی پسند آئیں۔ سجاوٹیں ایسی آخر الذکر کے ذیل میں آتی ہیں۔ممکن ہے کہ ایسی تصویر کا منظر' جو خلاف معمول پیش کر رہی ہو یا ایک خاص موضوع کی تصویر سب کو پسند نہ آئے لیکن سجاوٹ یا کوٹسک (Yakutsk) کی سجاوٹوں سے لے کر یونانی سجاوٹوں تک ہر شخص کی سمجھ میں آتی ہیں اور ہر شخص میں ایک سے مدحیہ احساس کو ابھارتی ہیں۔اور اسی لیے یہ فن جسے حقیر و ذلیل سمجھا جانا چاہیے۔عیسائی معاشرے میں تصویروں اور مجسموں سے زیادہ بہتر اور قابل عزت سمجھا جانا چاہیے۔ اس طرح اچھے عیسوی فن کی صرف دو قسمیں ہوئیں باقی فن جو ان دو قسموں میں آتاہ برا فن کہنا چاہیے۔جس کی حوصلہ افزائی کی نہیں بلکہ نکال باہر کرنے کی

ضرورت ہوتی ہے مطعون کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ وہ ایک ایسا فن ہے جو لوگوں کو متحد نہیں کرتا بلکہ تقسیم کرتا ہے۔ ادبی فن میں ایسے ناولوں اور نظموں کو بطور مثال پیش کیا جا سکتا ہے جو کلیسائی یا وطنی جذبات کی ترجمانی کرتے ہیں یا کاہل رئیسوں کے مخصوص احساسات کو پیش کرتے ہیں۔ جیسے رئیسانہ عزت' فارغ البالی' غصہ' قنوطیت' تہذیب یافتہ یا بیہودہ احساسات' جو جنسی محبت سے پیدا ہوتے ہیں اور جو بنی نوع انسان کی بڑی اکثریت کی سمجھ سے باہر ہیں......

اسی طرح فنون کی تمام شاخوں میں بہت سی ایسی تخلیقات ہیں جو ہمارے معاشرے کا اعلیٰ طبقہ عظیم مانتا ہے' دیکھنے اور جانچنے کی ضرورت ہے۔ اسی معیار سے ہمیں مشہور ''ڈیوائن کامیڈی'' اور ''یوروشلم ڈیلی ورڈ'' اور شیکسپیر اور گوئٹے کی بیشتر تصانیف اور مصوری میں معجزوں وغیرہ کی تصاویر جیسے رافیل کی ''ٹرانس فی گوریشن'' (Transfiguration) وغیرہ کو جانچنے کی ضرورت ہے۔

کوئی بھی تصنیف ہو اور اس کی کتنی بھی تعریف ہو چکی ہو۔ ہمیں پہلا سوال یہ کرنا چاہیے کہ آیا وہ سچے فن سے تعلق رکھتی ہے یا وہ محض جعلی ہے۔ یہ تسلیم کر لینے کے بعد کہ ایک مختصر سے طبقے کو متاثر کرنے کے باوجود ایک تصنیف فن کے دائرے میں آ سکتی ہے۔ یہ ضروری ہے کہ اس بنیاد پر کہ وہ تصنیف کس حد تک دوسروں تک پہنچتی ہے دوسرا سوال بھی طے کیا جائے۔ کیا وہ تصنیف خراب فن سے تعلق رکھتی ہے یا وہ مخصوص فن سے تعلق رکھتی ہے کیا وہ مذہبی ادراک کے منافی فن سے تعلق رکھتی ہے یا عیسوی فن سے تعلق رکھتی ہے جو لوگوں کو متحد کرتا ہے؟ اور یہ دیکھ کر کہ وہ تصنیف عیسوی فن سے تعلق رکھتی ہے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ آیا وہ خدا اور انسان سے محبت و احساس کی ترجمانی کر رہی ہے یا وہ محض انسانوں کو متحد کرنے والے سادے سے احساسات کو ابھار رہی ہے۔ اس کے بعد ہی ہمیں اس سے مذہبی فن یا آفاقی فن میں جگہ دینی چاہیے۔

صرف ایسے تجزیے کی بنیاد پر ہی ہمارے لیے ممکن ہو گا کہ ہم اس ڈھیر میں سے جیسے ہمارے معاشرے میں فن کا نام دیا جاتا ہے ان تخلیقات کو چھانٹ لیں جو حقیقی، اہم اور ضروری روحانی غذا مہیا کرتی ہیں اور پھر انہیں نقصان دہ اور بے کار فن سے اور اس جھوٹے اور جعلی فن سے الگ کر دیں جس نے ہمیں چاروں طرف سے گھیر رکھا ہے۔ ایسے ہی تجزیے کی بنیاد پر ہم نقصان دہ فن کے برے اثرات سے بچ سکیں گے۔ اور اس مفید عمل سے فائدہ اٹھا سکیں گے جو اچھے اور سچے فن کا مقصد ہے اور جو انسان اور انسانیت کی روحانی زندگی کے لیے لازمی ہے۔

☆☆☆

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved. ©2002-2006

ہنری جیمس

(1843-1916)ء

ہنری جیمس 1843ء میں نیویارک شہر میں پیدا ہوا۔اس کا باپ ہنری جیمس سینیر ایک مالدار شخص تھا اور مذہبی' سیاسی اور معاشی اعتقادات میں انتہاپسندی کی حد تک آزاد خیال تھا۔وہ ساری عمر اپنے نظریات اور خصوصیت کے ساتھ اس نظریہ کو پیش کرنے کی کوشش کرتا رہا کہ خدا بنی نوع انسان کے اتحاد میں محیط کل ہے۔اس موضوع پر اس نے کئی کتابیں لکھیں۔اس کے دو بیٹے تھے ایک ولیم جیمس اور دوسرا اس کا ہم نام ہنری جیمس۔ولیم جیمس (1842-1910)ء امریکہ کا ایک مشہور فلسفی اور امریکی تاریخ کا حصہ ہے اور ہنری جیمس انگریزی ناول نگاری کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔باپ نے دونوں بیٹوں کی تعلیم کا انتظام مروجہ طریقہ تولیم سے مختلف انداز میں کیا۔وہ چاہتا تھا کہ اس کے بیٹے آزاد خیال ہوں اور وہ بجائے کسی ایک ملک کے شہری بننے کے ساری دنیا کے شہری چنیں۔پہلے اس نے دونوں بیٹوں کے لیے گورنس اور اتالیق مقرر کیے پھر جنیوا لندن' پیرس' اور نیو پورٹ کے مختلف سکولوں میں تعلیم دلوائی۔1862ء میں ہنری جیمس ہارڈ اسکول میں داخل ہوا اور 1875ء میں اس نے ادیب بننے کا فیصلہ کیا۔اسی سال اس نے اٹلانٹک منتھلی اور دوسرے رسالوں میں کہانیاں اور تبصرے لکھنے شروع کر دیے۔کئی بار اس نے یورپ کا سفر کیا اور کئی سفر نامے لکھے۔1875ء میں اس نے امریکہ کو خیر باد کہہ دیا اور مستقلاً یورپ آ گیا۔

پیرس میں وہ ترگنیف' فلابیر اور موپاساں سے اس کے گہرے مراسم قائم ہوئے۔ ایک سال بعد وہ لندن، چلا گیا اور وہیں رہنے لگا۔لندن میں اس کی ناول نگاری کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ یہاں اس نے روڈرک ہڈسن 1876ء۔ دی امریکن

1877ء ڈیسی ملر 1879 واشنگٹن سکوائر 1881ء پورٹریٹ اوف اے لیڈی 1881ء اور بہت سے افسانے اور تنقیدی مضامین لکھے۔ ان وسب ناولوں اور تخلیقات سے ہنری جیمس کی شہرت دور دور تک پھیل گئی۔ ہنری جیمس کے ناولوں کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ ان میں زندگی کا گہرا مطالعہ پیش کرتا ہے۔ وہ ناولوں میں کردار کے عمل سے زیادہ کردار کے ردعمل کو پیش کرتا ہے نفسیاتی حقیقت نگاری میں وہ سب کا پیش رو ہے۔ ناول کی تکنیک میں بھی اس نے نئے اور کامیاب تجربے کیے۔

1889-1895ء تک وہ تھیٹر کے لیے لکھتا رہا۔ 1895ء میں وہ لندن سے سسیکس چلا آیا اور زیادہ توجہ و خاموشی سے اپنے کام میں مصروف ہو گیا یہاں اس نے اپنے بہترین ناول (۱) تخلیق کیے 1904-1905ء میں وہ امریکہ گیا اور وہاں سے واپسی میں اس نے ''دی امریکن سین'' (1907)ء مین تصنیف کیا۔ انگلستان واپس آ کر اس نے اپنی ساری تصانیف پر نظر ثانی کا کام شروع کیا۔ اس کا منصوبہ تھا کہ وہ ہر تصنیف پر ایک مقدمہ لکھے گا اور ان کے نئے ایڈیشن شائع کرے گا۔ جتنے مقدمات اس نے اپنی تصانیف پر لکھے ان کے بارے میں ایزرا پاؤنڈ 1885-1972 کا خیال ہے کہ ہنری جیمس کی تحریریں انگریزی زبان میں ناول نگاری پر عظیم تنقیدی مقالات کی حیثیت رکھتی ہیں۔ لیکن ابھی وہ یہ کام کر ہی رہا تھا کہ پہلی جنگ عظیم شروع ہو گئی اور اس کا یہ منصوبہ ادھورا رہ گیا۔ 1915ء میں اسے برطانوی شہریت مل گئی اور 1916 کی فروری میں جب موسم بہار کے آنے میں تھوڑے دن باقی تھے وہ وفات پا گیا۔

انگریزی میں ناول کی تنقید بہت بعد میں شروع ہوئی۔ انیسویں صدی کے آخر تک تنقید موضوع زیادہ تر شاعری رہی۔ لیکن انیسویں صدی کے آخری بیس سال میں جب ناول نے شاعری کے برابر مقام حاصل کرنے کی کوشش کی تو ناول بھی تنقید کا موضوع بننے لگا۔ ناول پر تنقید کی ابتدا ویسے تو اٹھارویں صدی میں ہو گئی تھی فیلڈنگ

صرف ناول کا موجد ہی نہیں بلکہ جوزف اینڈ ریوز کا دیباچہ اور پھر ''ٹوم جونس'' کے اٹھارہ حصوں پر اس کے دیباچے تنقید کی بنیاد کہے جا سکتے ہیں۔ ''جوزف اینڈ ریوز'' کے دیباچہ میں فیلڈنگ ناول کو ''نثر میں طربیہ ایپک'' (Comic Epic Poem in Prose) کا نام دیتا ہے اور لکھا ہے کہ یہ صنف ان معنی کامیڈی ہے کہ اس میں معمولی اور عام زندگی کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ فیلڈنگ کے بعد سے ناول کا مقابلہ تاریخ کامیڈی اور

---

(۱) اس دور میں جو ناول لکھے ان کے نام یہ ہیں:

The Spoils of Poynton (1897) , The Turn of the screw (1898),

The Awkwand Age (1898) , The wing of the dove (1902), The Ambassador (1903) , The Golden Bowl (1904)

ایپک سے کیا جانے لگا۔ فیلڈنگ کے بعد والٹر بیسنٹ، رابرٹ لوئی اسٹیونسن اور ہنری جیمس نے ناول کو الگ صنف قرار دے کر اس کے الگ موضوع وضع کرنے کی کوشش کی۔ ان مضامین میں سب سے اہم مضمون ہنری جیمس کا '' آرٹ اوف فکشن'' ہے۔

''فکشن کا فن'' میں ہنری جیمس ناول کے الگ جمالیاتی اصولوں کا تعین کرتا ہے۔ جیمس نے فرانس اور انگلستان کی ناول نگاری کا گہرا مطالعہ کیا تھا اور اس مطالعے سے اس نے جو اصول اخذ کیے ان پر نہ صرف خود عمل پیرا ہوا بلکہ انہیں اپنے معاصرین اور نئی نسلوں تک پہنچانے کی بھی کوشش کی۔ ''فکشن کا فن'' کے مخاطب نئے ناول نگار

ہیں۔اس نے تین اصول قائم کیے ہیں:

(۱) ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس میں گہری انسانی ہمدردی' لطافت کا احساس اور تنوع ہو۔

(۲) ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ زندگی کے قریب رہے اور اپنے زندہ تجربوں کو ناول میں پیش کرے۔

(۳) ناول نگار کو اس بات کا علم ہونا چاہیے کہ فن کار کا ذہن اپنے تجربے سے حاصل کیے ہوئے مواد کو ایک مخصوص ہیئت اور زبان کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ اسی ذریعے سے وہ تاثر پیدا ہوتا ہے جو فن کو فن بناتا ہے۔ ہنری جیمس نے ان اصولوں کی وضاحت ''فکشن کا فن'' میں کی ہے جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے۔

ہنری جیمس ناول کی آزادی اور زندگی کی ترجمانی پر زور دیتا ہے اور کہتا ہے کہ ناول نگار کو ہر نقطۂ نظر پیش کرنے کی آزادی ہے۔ اس کا کام یہ ہے کہ وہ زندگی کی صحیح اور پوری صحت کے ساتھ ترجمانی کرے ناول میں جس حد تک لوگ زندگی کی دھڑکتی نبض کو محسوس کریں گے اسی حد تک وہ اس فن کو بھی محسوس کریں گے جو زندگی سے قریب اور روابستہ ہے۔ ناول نگار کا فرض ہے کہ وہ انسانی عمل کا ہوشیاری سے جائزہ لے اور حالات اخلاق و کردار کو فن کارانہ طریق پر پیش کرے۔ وہ پہلا نقاد ہے جو ناول کو سب سے شاندار فن کہتا ہے اسی مضمون میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

''مجھے یہ تسلیم ہے کہ اچھے ناول برے ناولوں کی کثرت میں دب گئے ہیں اور اسی بھیڑ کی وجہ سے ناول ہی ہماری نظر سے گر جاتا ہے۔ لیکن یہ بات اچھے ناول کے خلاف نہیں جاتی۔ ناول میں دوسرے اصناف ادب کے مقابلے میں عامیانہ پن کا شکار ہونے کے زیادہ مواقع ہیں۔ مگر آج بھی اچھے ناول اور برے ناول میں بڑا فرق ہے خراب ناول خراب تصویر یا سنگ مرمر کے خراب مجسموں کی طرح جلد ہی اپنی موت آپ مر جاتا ہے لیکن اچھے ناول زندہ رہتے ہیں۔ وہ روشنی دیتے ہیں اور کمال حاصل

کرنے کی کوششوں کو فروغ دیتے ہیں...... ناول کی صحت کے لیے جو زندگی کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے ضروری ہے کہ وہ کامل طور پر ''آزاد'' ہو۔ وہ عمل سے زندہ رہتا ہے اور عمل کے معنی آزادی کے ہیں۔ لیکن پہلی شرط جو ہم ناول پر عائد کر سکتے ہیں یہ ہے کہ اسے فنی اصولوں کو پورے طور پر برتتے ہوئے ''دلچسپ'' ہونا چاہیے۔ وہ طریقے جن سے آزادی کے ساتھ دلچسپ ہوسکتا ہے انسانوں کے مزاج کی طرح لاتعداد ہیں''۔

ہنری جیمس لکھتا ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں حقیقت کا شعور نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے۔ انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگا رنگ صورتیں ہیں۔ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے کہ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ تجربہ کس قسم کا ہونا چاہیے۔ اور وہ تجربہ کہاں سے شروع اور کہاں سے ختم ہو؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا ہے وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین ریشمین دھاگوں سے بنا ہوتا ہے یہ جالے شعور کے کمرے میں لٹکے ہوئے ہیں۔ اور ہوا میں معلق ہر ہر ذرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخیلی ہو اور خاص طور پر ایسے انسان کا ذہن جو جینیس بھی ہو تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ناول نگار میں دیکھی ہوئی چیزوں سے ان دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت اشیاء کی تہہ تک پہنچنے کا ملکہ، ایک چاول سے ساری دیگ کو پہچان لینے کی صلاحیت، عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے سے محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشے ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربے کو جنم دیتی ہیں۔ اکثر انتہائی دلچسپ تجربے عام چیزوں کی گود میں چھپے بیٹھے ہوتے ہیں۔

وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ناول نگار کے لیے ضروری ہے کہ وہ ناول میں حقیقت کی فضا کو قائم رکھے۔ ناول ایک زندہ چیز ہے دوسری زندہ چیزوں کی طرح ایک اور مسلسل۔

جس حد تک وہ زندہ ہو گا اسی حد تک اس کے ہر حصے میں دوسرے حصوں کا رنگ و اثر بھی ضرور شامل ہو گا۔ کہانی تلوار کی طرح نہیں ہوتی جسے نیام سے نکالا جاتا ہے۔ بلکہ ناول میں کہانی اور طرز مل کر ایک ہو جاتے ہیں۔ کہانی اور ناول خیال و ہیئت سوئی اور دھاگے کی طرح ہیں۔ میں نے کسی درزی کو یہ کہتے نہیں سنا کہ سوئی کو بغیر دھاگے کے یا دھاگے کو بغیر سوئی کے استعمال کیا جائے۔ نوجوانوں کو مخاطب کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ کوئی اچھا ناول سطحی دماغ کی کاوش سے وجود میں نہیں آ سکتا۔ فن کار کو مخلص ہونا چاہیے آزادی بڑی شاندار چیز ہے۔ جوان ناول نگار کا پہلا سبق یہ ہے کہ وہ آزادی کا اہل ہو۔ تمام زندگی اس کا ورثہ ہے۔ اس کی بات مت سنو جو تمہیں زندگی کے ایک گوشے میں بند کر دینا چاہتا ہے۔ زندگی کا کوئی تاثر دیکھنے اور محسوس کرنے کا کوئی طریقہ نہیں ہے جس کے لیے ناول میں جگہ نہ ہو۔

ہنری جیمس کا یہ مضمون آپ کو سوچنے کی دعوت دے گا کہ فن اور زندگی کے متعلق آپ کی رائے کو متاثر کرے گا۔ آپ کی ذہنی سطح کو بلند فنی سطح تک لے جائے گا اور آپ کو ناول لکھنے اور ناول کو پرکھنے کے لیے آفاقی معیار سے روشناس کرائے گا۔ اب آپ اس مضمون کو پڑھ کر خود اپنی رائے قائم کریں اور اپنے اپنے طور پر اس سے تاثرات حاصل کریں۔ ان ترجموں کا بنیادی مقصد بھی یہی ہے کہ ہماری نوجوان نسل مغرب کے ان شاہکار مضامین کو براہ راست اپنی زبان میں پڑھ کر اپنے ذہن کو تنقید و تخلیق کے لیے تیار کر سکے۔ اپنے ذہن، اپنے ادب اور اپنی روایت کے باسی پن کو دور کرنے کا یہ موثر طریقہ ہے کہ آئیے اب اس مضمون کو پڑھیں۔

☆☆☆

ہنری جیمس

فکشن کا فن

(1884)ء

میں اپنے ان خیالات کو اتنے وسیع عنوان کے تحت پیش کرنے کی جسارت نہ کرتا اگر مسٹر والٹر بیسنٹ اسی عنوان کے تحت اپنا وہ لیکچر شائع نہ کر دیتے جو انہوں نے ''رائل انسٹی ٹیوشن'' میں دیا تھا۔ اس لیکچر سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ لوگوں کو فکشن (Fiction) کے فن سے نہ صرف دلچسپی ہے بلکہ وہ ان آراء سے بھی بیزار نہیں ہیں جو اس فن کے حاملین اپنے فن کے بارے میں دیتے ہیں۔ مسٹر بیسینٹ نے فن قصہ گوئی کے اسرار و رموز میں جو خیالات پیش کیے ہیں ان سے میری بڑی ہمت افزائی ہوئی ہے۔

یہ بات بذات خود زندگی اور شوق و تجسس کا ثبوت ہے۔ ناول نگاروں کی برادری کے شوق و تجسس کا بھی اور ساتھ ساتھ پڑھنے والوں کا بھی۔ کچھ ہی عرصے پہلے تک کہا جاتا تھا کہ انگریزی ناول کوئی ایسی چیز نہیں ہے جو قابل توجہ نہ ہو۔ اس کے پیچھے کوئی ایسا نظریہ کوئی ایسا عقیدہ اور کوئی ایسا شعور نہیں ہے جس سے کسی فنی عقیدے کا اظہار ہوتا ہو یا یہ معلوم ہو سکے کہ انگریزی ناول کسی انتخاب اور موازنہ کا نتیجہ ہے۔ اس بات سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ اسی وجہ سے ناول کوئی خراب چیز تھی یہ بات کہنے کے لیے کم از کم مجھ میں اتنی ہمت نہیں تھی کہ ناول کی وہ شکل جو مثال کے طور پر ڈکنس اور تھیکرے نے پیش کی' نامکمل اور ادھوری تھی۔ بہر حال اتنا ضرور ہے کہ وہ شکل جیسی کچھ بھی تھی بے تصنع اور معصوم تھی۔ اگر انگریزی ناول نے اس معصومیت کو گنوا دیا ہے تو اب اسے کچھ دوسرے فوائد بھی حاصل ہو رہے ہیں۔ جس دور کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں اس میں خوش مذاقی کے ساتھ یہ احساس پایا جاتا ہے کہ ناول ناول ہوتا ہے

بالکل جیسے کھیر کھیر ہوتی ہے اور ہمارا کام صرف یہ ہے کہ اسے نگل جائیں۔ مگر دو ایک سال سے کسی نہ کسی وجہ سے زندگی کے واپس آنے کے آثار نظر آ رہے ہیں۔ بحث کے دور کا کسی حد تک آغاز ہو چکا ہے۔ بحث سے تجربے سے شوق سے تجسس سے، کوششوں کی رنگارنگی سے۔ تبادلہ خیال اور نقطہ ہائے نظر کے مقابلے ہی سے فن زندہ رہتا ہے یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ دور جس کے بارے میں کسی کو کچھ کہنا نہیں ہوتا قابل عزت دور تو ہو سکتا ہے لیکن ترقی کا دور ہرگز نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کہ اسے عدم دلچسپی بے حسی یا جمود کا دور کہا جائے۔ کسی فن پر کامیابی سے عمل کرنا ایک دلکش چیز ضرور ہے لیکن ساتھ ساتھ نظریہ بھی دلچسپ چیز ہوتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نظریے کو بغیر فن کے بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ لیکن جہاں تک حقیقی کامیابی کا تعلق ہے وہ بغیر کسی عقیدے کے حاصل نہیں ہو سکتی۔ بحث تبادلہ خیال مختلف النوع آراء کا اور ان سے پیدا ہونے والے نتائج لکھنے والے کے ذہن کو زرخیز ضرور بنا دیتے ہیں مگر شرط یہ ہے کہ وہ بے باک اور پر خلوص ہوں۔ مسٹر بیسینٹ نے فکشن کے فن کے بارے میں اپنی رائے کا اظہار کر کے بڑی عمدہ مثال قائم کر دی ہے اب اس میدان میں کام کرنے والے اس بحث کو آگے بڑھائیں گے اور اپنے تجربے کی روشنی سے اسے منور کریں گے۔ اور اس کا نتیجہ یہ ہوگا کہ ناول سے ہماری دلچسپی کے رجحان کو وہ مقام مل جائے گا جسے حاصل کرنے میں وہ اب تک ناکام رہا ہے۔

فکشن کے بارے میں وہ قدیم وہم کہ وہ فسق و فجور سے بھرا ہوتا ہے۔ اب انگلستان میں ختم ہو گیا ہے مگر اس کی روح اب بھی موجود ہے جو کہانی کو کم و بیش محض ایک مذاق سمجھتی ہے۔ وہ فکشن کو ایک طرح کی "خوش فہمی" کہتی ہے۔ اس لیے ایک ایسی چیز کو، جو بہر حال صرف خوش فہمی ہے زندگی کی کوئی حقیقت میں پیش کرنے کا دعویٰ نہیں کرنا چاہیے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ فہم و شعور پر مبنی کوئی بھی قصہ زندگی سے الگ نہیں ہو سکتا۔ اگر فکشن زندگی کی حقیقتوں سے سبکدوش ہو جانے کے مطالبے کو تسلیم کر

لے تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ فیاضی کے نام پر اس کا گلا گھونٹا جا رہا ہے۔ ناول سے مذہب کی دشمنی بہت قدیم ہے۔ یہ دشمنی تنگ نظری پر مبنی ہے۔ مذہب ناول کو ڈرامے سے بھی زیادہ خراب چیز سمجھتا ہے لیکن یہ بات اس سے بھی زیادہ توہین آمیز ہے کہ فکشن کے بارے میں یہ کہا جائے کہ زندگی سے اس کا کوئی تعلق نہیں ہے اگر غور سے دیکھا جائے تو اب تک ناول کے وجود کا سبب صرف یہ رہا ہے وہ زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناول نگار وہی کوشش کرتا ہے جو ایک مصور صفحۂ قرطاس پر کرتا ہے۔ دونوں کا محرک ایک ہے ان کا طریقہ (ذرائع اظہار کے فرق کے باوجود) ایک ہے۔ ان کی کامیابی بھی اسی طرح ایک ہی ہے۔ وہ ایک دوسرے سے سیکھ بھی سکتے ہیں اور ایک دوسرے کو متاثر بھی کر سکتے ہیں۔ دونوں کا مقصد ایک ہے۔ ایک کی عزت دوسرے کی عزت ہے۔ مسلمان تصویر کو مذموم چیز سمجھتے ہیں مگر عرصہ ہوا عیسائی اس خیال سے منحرف ہو گئے اس لیے یہ ایک عجیب سی بات معلوم ہوتی ہے کہ عیسائی ذہن مصوری سے قریب ترین فن کے بارے میں اب بھی اس قسم کے واہموں میں مبتلا رہے۔ اس قسم کے شکوک و شبہات کو ختم کرنے کا ایک مفید طریقہ یہ ہے کہ مصوری اور فکشن کے فن کی اس گہری مشابہت پر زور دیا جائے اور بتایا جائے کہ جیسے ایک تصویر حقیقت ہوتی ہے ویسے ہی ناول کی ایک تاریخ ہوتا ہے۔ یہی وہ عام تعریف ہے جو اس کے ساتھ انصاف کرتی ہے اور یہی وہ تعریف ہے جو ہم ناول کی کر سکتے ہیں۔ جہاں تک تاریخ کا تعلق ہے وہ بھی زندگی کی ترجمانی کرتی ہے اور جیسے مصوری کے لیے کسی عذر خواہی کی ضرورت نہیں ہے اسی طرح تاریخ کے لیے بھی کسی عذر خواہی کی ضرورت نہیں ہے۔ فکشن کا مواد بھی مخطوطات اور تواریخ میں ملتا ہے اور یہ مواد اسی وقت قابل قدر ہو سکتا ہے جب فکشن لکھنے والا بھی مورخ کے سے لہجے اور اعتماد کے ساتھ بات کرے۔ جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ کچھ مسلمہ ناول نگاروں کی عادت ہے کہ وہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ لوگ ان کی تصانیف پڑھ کر رونے لگتے ہیں۔ کچھ عرصہ ہوا

میں نے انٹونی ٹروپ کے کچھ صفحات پڑھے اور میں مصنف کے عدم شعور سے حیرت میں رہ گیا۔ ایک جگہ جملہ معترضہ کے طور پر وہ اپنے قارئین سے یہ کہتا ہے کہ وہ خود اور یہ اعتماد کرنے والا دوست ''خوش فہمی'' برت رہے ہیں وہ اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ وہ واقعات جو وہ بیان کر سکتا ہے وہ حقیقت میں ہوئے ہی نہیں۔ وہ اپنے قصے کو کوئی بھی ایسا رخ دے سکتا ہے جو قارئین کو پسند ہو۔ ایک مقصد منصب سے یوں پھرنا مجھے ایک بڑا جرم معلوم ہوتا ہے۔ عذر خواہ کا عمل بھی اسی نوعیت کا ہے یہ بات مجھ ٹرولوپ میں بھی اتنی ہی ناگوار گزرتی ہے جتنی گبن یا میکالے کے ہاں ناگوار گزرتی۔ اس کے معنی تو یہ ہیں کہ مورخ کے مقابلے میں ناول نگار حق کی تلاش میں کم مصروف رہتا ہے اگر وہ یہ کرتا ہے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ وہ اپنے منصب اور اپنے مقام سے ہٹ گیا ہیل دونوں قسم کے مصنفین کا کام یہ ہے کہ وہ ماضی کی ترجمانی و تشریح کریں اور انسانی اعمال کو سامنے لائیں دونوں میں فرق ہے تو یہ کہ کامیاب ناول نگار کو اپنے ''ثبوت'' حاصل کرنے میں مورخ سے کہیں زیادہ مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اس سطح پر ناول نگار مصور اور فلسفی سے زیادہ قریب ہو جاتا ہے۔

مسٹر جیسیٹ ان سب باتوں کو اچھی طرح سمجھتے ہیں اسی لیے وہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ فکشن بھی فنون لطیفہ میں سے ایک ہے اور اسی عزت اور اسی انعام و اکرام کا مستحق ہے جو موسیقی، شاعری، مصوری اور فن تعمیر کے مختلف پیشوں کو حاصل ہے۔ مسٹر جیسیٹ ناول نگار کو جو مقام دلانا چاہتے ہیں اسے یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ وہ نہ صرف یہ مطالبہ کرتے ہیں کہ ناول نگاری کو بھی فن کارانہ کام مانا جانا چاہیے بلکہ یہ بھی کہتے ہیں کہ اسے لازمی طور پر فن کارانہ ہونا بھی چاہیے۔ یہ بہت اچھا ہے کہ وہ یہ بات کہتے ہیں کیونکہ اس سے اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ اس بات کو کہنے جانے کی ضرورت تھی۔ ان کا یہ استدلال یقیناً بہت سے لوگوں کے لیے ایک نئی چیز ہو گیا اور وہ چونکنے ہو کر آنکھیں ملنے لگیں گے۔ مسٹر جیسیٹ ک مضمون کو باقی حصہ اس نئی بات کی

تائید کرتا ہے۔ ہمارے پروٹسٹنٹ فرقوں میں جہاں بہت سی چیزوں کو توڑ مروڑ کر پیش کیا گیا ہے یہ بات کہی جاتی ہے کہ کچھ مخصوص دائروں میں فن بہت نقصان دہ اثرات رکھتا ہے اور وہ اخلاق اور ہدایت کے منافی ہے وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ مصوری کی بات دوسری ہے۔ جب فن مصوری کا نمونہ ہمارے سامنے آتا ہے تو وہ سرخ و سبز رنگوں کے ساتھ سنہرے چوکھٹے میں لگا ہوتا ہے اور ہم اس کی خرابی کو ایک نظر میں دیکھ کر اس سے ہوشیار ہو جاتے ہیں مگر جب فن ادب میں داخل ہوتا ہے تو وہ چھپا ہوا پوشیدہ ہوتا ہے اور اسکی خرابی کو پہچاننے اور دیکھنے سے پہلے ہی اس سے نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہوتا ہے۔ ادب کو یا تو ''تعلیم دہ' ہونا چاہیے یا پھر تفریح بخش۔ بہت سے لوگوں کے دماغ میں یہ تاثر بھی ہے کہ فن کارانہ کوششیں ان دونوں میں سے کوئی مقصد بھی پورا نہیں کرتیں بلکہ ان کے راستے میں روڑے اٹکاتی ہیں۔ اس بات پر زور دینے کی ضرورت ہے کہ فن کارانہ کوششیں درس و تعلیم کے نقطہ نظر سے بہت سطحی ہوتی ہیں۔ لیکن تفریح کے لحاظ سے بہت سنجیدہ ہوتی ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بہت سے لوگوں کے سوچنے کا طریقہ یہی طریقہ ہے۔ یہ لوگ ناولوں کو اسی طرح پڑھتے ہیں جیسے رسی کو دنے کی مشق کر رہے ہوں۔ ان لوگوں سے اگر ناول کے بارے میں تبادلہ خیال کیا جائے تو وہ یہی کہیں گے ہ ناول کو اچھا ہونا چاہیے۔ لفظ ''اچھا'' کی وہ اپنے خیال کے مطابق تشریح کریں گے اور اس کے معنی ہر نقاد کے ہاں مختلف ہوتے ہوں گے۔ ایک نقاد کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ناول میں نیک اور پرامید کردار کو نمایاں مقام دیا جائے دوسرا یہ کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی ہیں اچھا انجام جس میں آخر میں انعام وظیفے' شوہر بیویاں بچے زر کثیر نظر آئیں اور دل کو خوش کرنے والے فقرے ہوں۔ ایک دوسرا نقاد کہے گا کہ اچھا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ ناول میں واقعات ہوں' حرکت ہو تا کہ ہم خود آگے بڑھیں اور دیکھیں کہ وہ عجیب و غریب اجنبی کون تھا؟ کیا کھوئی ہوئی وصیت اسے پھر مل جائے گی؟ ناول نگار کو چاہیے کہ وہ اپنی تحلیل یا بیان

سے ہماری توجہ اس طرف سے نہ ہٹائے۔ مگر یہ سب نقاد اس بات پر متفق ہیں کہ ناول نگاری کی فنی کوششیں ان کی دلچسپی کو کم کر دیتی ہیں۔ کوئی ناول نگار کے تمام بیانات کی صحت پر نظر رکھتا ہے کوئی اس میں ہمدردی کے فقدان کی بات کرتا ہے۔ کہیں اسے اچھے خاتمے سے مخالفت محسوس ہوگی اور اگر ناول نگار ان سب کی باتوں پر عمل کرنے لگے تو اس کے لیے ناول کو انجام تک پہنچانا ہی ناممکن ہو جائے گا۔ عام طور پر لوگوں کے ذہن میں ناول کے خاتمے کا تصور ایک اچھی دعوت کے خاتمے کا سا ہوتا ہے۔ جس میں آخر میں مٹھائی اور آئس کریم پیش کی جاتی ہے اور ناول نگار کی حیثیت اس طبیب کی سی سمجھی جاتی ہے جو ان چیزوں کو کھانے سے منع کرتا ہے ذرا غور کیجیے کہ آخر یہ کیا بات ہوگی کہ فن کے لحاظ سے کم و بیش ناول نگار کا یہ کام رہ جائے کہ وہ اچھے انجام اور دل پسند کردار پیش کرے اور معروضی لہجہ اختیار کرے۔ گویا ناول ایک میکانکی علم کی چیز ہے اور بس۔ ان حالات میں یہ ضروری ہے کہ کبھی کبھی پر زور انداز میں یہ بات دہرائی جائے کہ ناول دوسرے فنون ہی کی طرح ایک سنجیدہ اور آزاد صنف ادب ہے۔

یہ بات درست ہے کہ کثیر تعداد میں ایسا فکشن موجود ہے جو ہمارے دور کے سادہ لوحوں کو پسند ہے اور جس سے یہ بات ظاہر ہوتا ہے کہ ایسی ''تخلیق'' جو اتنی آسانی سے پیدا ہو جاتی ہے اس کا کوئی خاص مزاج یا کردار نہیں ہو سکتا۔ مجھے یہ بات تسلیم ہے کہ اچھے ناول برے ناولوں کی کثرت میں دب گئے ہیں اور اسی بھیڑ کی وجہ سے ناول ہی ہماری نظر سے گر جاتا ہے۔۔ لیکن یہ بات اچھے ناول کے خلاف نہیں جاتی۔ ناول میں دوسری اصناف ادب کے مقابلے میں عامیانہ پن کا شکار ہونے کے زیادہ مواقع ہیں۔ مگر اج بھی اچھے ناول اور برے ناول میں بڑا فرق ہے۔ خراب ناول یا خراب تصویر یا سنگ مرمر کے خراب مجسموں کی طرح جلد ہی اپنی موت آپ مر جاتا ہے، لیکن اچھے ناول زندہ ہیں اور زندہ رہیں گے۔ وہ روشنی دیتے ہیں اور کمال حاصل کرنے کی کوششوں کو فروغ دیتے ہیں۔ مجھے مسٹر بیسیٹ کی اس بات سے اختلاف ہے کہ وہ

پہلے ہی سے یہ بتا دیتے ہیں کہ اچھے ناول کو کس طرح کا ہونا چاہیے۔ بہر حال ناول کی صحت کے لیے جو زندگی کی ترجمانی کرنا چاہتا ہے ضروری ہے کہ وہ کامل طور پر آزاد ہو۔ وہ عمل سے زندہ رہتا ہے اور عمل کے معنی آزادی کے ہیں۔ لیکن میرا خیال ہے کہ وہ پہلی شرط جو ہم ناول پر عائد کر سکتے ہیں یہ ہے کہ ایسے فنی اصولوں کو پورے طور پر برتتے ہوئے دلچسپ ہونا چاہیے۔ وہ طریقے جس سے ناول آزادی کے ساتھ ساتھ دلچسپ ہو سکتا ہے انسانوں کے مزاج کی طرح لاتعداد ہیں۔ ایک ناول کی کامیابی کا دارومدار اس بات پر ہے کہ وہ کہاں تک کسی ایسے مخصوص ذہن کا جو دوسرے ذہنوں سے مختلف ہو اظہار کر سکتا ہے۔ ناول کی وسیع ترین تعریف یہ ہے کہ وہ زندگی کا ذاتی اور براہ راست تاثر پیش کرتا ہے۔ یہی بات اس کی قدر و قیمت مقرر کرتی ہے۔ اگر یہ تاثر پوری شدت کے ساتھ بیان ہو گیا تو ناول کامیاب ہے اور اگر کمزور رہا تو اسی اعتبار سے ناول کمزور و ناکامیاب رہے گا۔ مگر یہ سب کچھ اسی وقت ممکن ہے جب ناول نگار کو محسوس کرنے اور کہنے کی آزادی ہو۔ کسی مقررہ راستہ پر چلنا کسی مخصوص اثر و لہجہ کو اختیار کرنا کسی مخصوص ہیئت پر کاربند رہنے کا ارادہ اس ''آزادی'' کو محدود کر دیتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہیت خیالات و حقائق کے بعد آتی ہے۔ ہیئت کی منزل پر پہنچنے سے پہلے مصنف انتخاب کے عمل سے گزر چکا ہوتا ہے اور اس کا معیار سامنے آ چکتا ہے۔ اس کے بعد ہی ہم اصول و رجحان کے جائزہ لے سکتے ہیں۔ حالات اور مشابہت کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ اور دلکش ترین لطافتوں سے محظوظ ہو سکتے ہیں معیار صفت کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ اور ان سب چیزوں کی ادائیگی و بجا آوری کا امتحان لے سکتے ہیں۔ ادائیگی کا عمل مصنف کی اپنی چیز ہوتا ہے۔ وہ سب سے زیادہ ذاتی چیز ہے اور ہم مصنف کو اسی پیمانے سے ناپتے ہیں ناول نگار کے تجربے کوششوں اور تلاش اور کامیابی کی کوئی حد نہیں ہوتی۔ وہ اپنے مصور بھائی کی طرح قدم قدم چلتا ہے جس کے بارے میں ہم ہمیشہ یہ کہتے ہیں کہ اس نے تصویر کو اس طریقے سے بنایا ہے جس کو وہ سب

س یا چھا سمجھتا تھا۔ اس کا طریقہ اس کا راز ہوتا ہے۔ وہ اگر چاہے تو اسے عام بات کی طرح لفظوں میں بیان نہیں کر سکتا۔ وہ اسے دوسروں کے سامنے بیان کرنے سے قاصر ہوتا ہے میں نے سوچ سمجھ کر اس فن کار کے درمیان وجو تصویر بناتا ہے اور اس فن کار کے درمیان جو ناول لکھتا ہے مشترک طریقے پر زور دیاہ۔ مصور اپنے عمل کی بنیادی باتیں دوسروں کو سکھا سکتا ہے۔ اور اچھی تخلیقات کے مطالعے سے یہ بھی ممکن ہے (بشرطیکہ یہ صلاحیت ہو) کہ مصوری اور لکھنا سیکھا جا سکے۔ مگر یہ بات صحیح ہے کہ ادبی فن کار مصور کے مقابلے میں اپنے شاگرد سے یہ کہنے پر مجبور ہوگا کہ ہاں جیسے تم خود کر سکتے ہو تمھیں کرنا چاہیے'' یہ سوال درجے کا ہے اور معاملہ بہت نازک ہے۔ جیسے صحیح سائنسی علوم ہوتے ہیں۔ ویسے ہی صحیح فنون بھ ہوتے ہیں۔ مصوری کی گرامر زیادہ صحیح ہے اور اسی بات سے ادب و مصوری میں فرق پیدا ہوتا ہے۔

مسٹر بیسنٹ اپنے مضمون کے شروع میں یہ بھی کہتے ہیں کہ فکشن کے قوانین بھی مقرر کیے جا سکتے ہیں اور اسی صحت و صفائی کے ساتھ دوسروں کو سکھائے بھی جا سکتے ہیں جس صحت کے ساتھ آہنگ تناظر اور توازن و تناسب کے قوانین سکھائے جا سکتے ہیں۔ اس سلسلے میں مجھے اتنا کہنا ہے کہ عام قانون عائد کر کے مسٹر بیسنٹ اس چیز کی اہمیت کو کم کر رہے ہیں جو لا محدود و بے حساب ہے۔ انہوں نے جو اصول بیان کیے ہیں اور انہیں جس انداز سے بیان کیا ہے ان سے انکار یا اختلاف مناسب نہ ہوگا۔ انہوں نے بتایا ہے کہ ناول نگار کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے۔ اس کے ''کردار ویسے ہی حقیقی اور جیتے جاگتے ہوں جیسے کہ ہمیں حقیقی زندگی میں نظر آتے ہیں'' یہ کہ ایک نوجوان خاتون جو کسی گاؤں کے پرسکون ماحول میں پلی بڑھی ہے فوجی زندگی کے متعلق بیانات سے گریز کرے اور یہ کہ ''وہ مصنف جس کے دوست و احباب اور ذاتی تجربات نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہوں اسے اپنے کرداروں کو اعلیٰ طبقے کی سوسائٹی میں دکھانے سے گریز کرنا چاہیے'' یہ کہ مصنف کو اپنے نوٹس اور اشارے ایک عام سی کاپی

میں لکھ لینے چاہئیں ۔ی کہ ان کی تصویریں واضح ہونی چاہئیں ۔یہ کہ ان تصویروں کے خدوخال کو بات چیت کے اشارے سے واضح کرنا غلط ہے اور انہیں تفصیل سے بیان کرنا اور بھی غلط ہے ۔یہ کہ انگریزی فکش کو شعوری طور پر اخلاقی مقصد سامنے رکھنا چاہیے ۔ی کہ فن کارانہ چابک دستی سے کام کرکے طرز ادا پیدا کرنے کی اہمیت کو کم نہیں کیا جا سکتا'' یہ کہ سب سے اہم چیز کہانی ہے اور یہی سب کچھ ہے ۔یہ وہ اصول ہیں جن سے ہمدردی نہ کرنا ناممکن ہے لیکن نچلے متوسط طبقے کے مصنف کے بارے میں رائے کچھ تکلیف دہ نظر آتی ہے ۔باقی لوگوں سے انکار کرنا میرے لیے مشکل ہے ۔لیکن ساتھ ساتھ اس ہدیت کے سوا کہ مصنف نے اپنے نوٹس ایک کاپی میں لکھ لیے اور ان سب باتوں سے مکمل اتفاق بھی میرے لے مشکل ہے ۔ان اصولوں میں مجھے وہ صفت نظر نہیں آتی جو مسٹر بیسنٹ ناول نگار کے اصولوں سے وابستہ کرتے ہیں ۔یعنی آہنگ تناظر اور توازن و تناسب سے پیدا ہونے والی صحت اور رچا تلا پن ۔یہ اصول معنی خیز ہیں ۔یہ تحریک بھی پیدا کرتے ہیں لیکن یہ صحیح نہیں ہیں ۔ان ہدایات کی قدر و قیمت (اور یہ ہدایات بہت خوبصورت اور مبہم ہیں) اس میں ہے کہ دوسرا ان سے کیا معنی لیتا ہے ۔پڑھنے والے کو وہی کردار اور قصے کا وہی حصہ حقیقی معلوم ہو گا جو کسی نہ کسی وجہ سے اسے سب سے زیادہ متاثر کرتا ہے ۔اسی لیے حقیقت (Reality) کا پیانہ بنانا مشکل کام ہے ۔ڈوکیخوٹے اور میکوبر کی حقیقت بڑی نازک چیز ہے ۔اس حقیقت پر مصنف کی نظر کا رنگ اتنا گہرا ہے کہ انہیں ماڈل تسلیم کرتے ہوئے جھجک محسوس ہوتی ہ ۔اگر ایک معلم انہیں ماڈ کے طور پر اپنے شاگرد کے سامنے پیش کر دے تو شاگرد کے پریشان کرنے والے سوال اا سے پریشان کر دیں گے ۔یہ مسلمہ امر ہے کہ آپ اس وقت تک اچھا ناول نہیں لکھ سکتے جب تک آپ میں حقیقت کا شعور نہ ہو مگر اس شعور کو پیدا کرنے کا کوئی نسخہ تجویز کرنا مشکل ہے ۔انسان بے پناہ ہے اور حقیقت کی بھی رنگا رنگ صورتیں ہیں ۔زیادہ سے زیادہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ فکشن

کے کچھ پھولوں میں اس کی خوشبو ہوتی ہے اور کچھ میں نہیں ہوتی۔ پہلے یہ بتانا کہ تم اپنے گچھے کو کیسے تیار کرو گے یہ ایک بالکل الگ بات ہے۔ یہ بات بیک وقت نفیس اور بے نتیجہ بھی ہے کہ ہر شخص کو اپنے تجربے سے لکھنا چاہیے ایک فرضی امیدوار کے لیے یہ بیان منہ چڑانے کے برابر ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس قسم کا تجربہ ہونا چاہے اور وہ تجرب کہاں سے شروع اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور نہ کبھی مکمل ہوتا وہ ایک نہایت وسیع اور بے انتہا ادراک کا نام ہے۔ ایک قسم کا بہت بڑا مکڑی کا جالا جو حد سے زیادہ مہین اور ریشمین دھاگوں سے بنا ہوتا ہے۔ یہ جالے شعور کے کمرے میں لٹکے ہوتے ہیں اور ہوا میں معلق ہر ذرے کو اپنے جال میں پھانس لیتے ہیں۔ تجربہ ذہن کی فضا کا نام ہے اور جب ذہن تخیلی ہو اور خاص طور پر ایسے انسان کا ذہن جو جینیس بھی ہو تو وہ زندگی کے ہلکے سے ہلکے اشارے جذب کرتا چلا جاتا ہے اور ہوا کی نبضوں کو الہام میں تبدیل کر دیتا ہے۔ دیہات میں رہنے والی نوجوان خاتون کو ایک پری کی طرح ہونا چاہیے۔ جس کی نظر سے کوئی چیز بھی نہ بچے۔ یہ زیادتی کی بات ہے کہ اس سے کہا جائے کہ اسے فوجی زندگی کے بارے میں کچھ کہنے کا حق نہیں ہے۔ اس سے بڑے بڑے معجزے رونما ہوئے ہیں۔ اگر تخیل مدد کرے تو ان شریف انسانوں کے بارے میں بھی حق بات کہہ دے گی۔ مجھے ایک انگریز خاتون ناول نگار کی بات یاد ہے جس نے مجھے بتایا کہ اس تاثر پر اس کی بڑی تعریف ہوئی جو اس نے ایک فرانسیسی پروٹسٹنٹ نوجوان کی زندگی کا اپنی کہانیوں میں پیش کیا تھا۔ ان لوگوں کی زندگی کا مطالعہ کرنے کا موقع اسے اس وقت میسر آیا جب وہ ایک مرتبہ پیرس میں ایک بڑے زینے پر چڑھتے ہوئے ایک ایسے دروازے کے سامنے سے گزری جو کھلا ہوا تھا یہ ایک پادری کا گھر تھا جہاں کچھ نوجوان پروٹسٹنٹ ایک میز پر بیٹھے تھے جس پر کھانا ختم ہو چکا تھا۔ اس جھلک سے ایک تصویر پیدا ہوئی۔ یہ ایک لمحہ تک قائم رہی لیکن وہ لمحہ تجربہ تھا۔ اسے ایک سیدھا سادا ذاتی تجربہ حاصل ہو

گیا اور اس نے اپنے کردار کا ایک ٹائپ بنالیا۔ وہ جانتی تھی کہ نوجوان کیسے ہوتے ہیں اور وہ یہ بھی جانتی تھی کہ پروٹسٹنٹ ازم کیا ہوتا ہے؟ اسے یہ بھی معلوم تھا کہ فرانسیسی کیا اور کیسے ہوتے ہیں؟ اس نے ان سب خیالات کو تصور میں تبدیل کر لیا اور ''حقیقت'' کو جنم دے دیا۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ اس میں وہ قوت موجود تھی جو ایک انچ کو ایک میل بنا دیتی ہے اور جو ایک فن کار کے لیے کسی جگہ رہنے یا سماجی مقام حاصل کرنے سے کہیں زیادہ قوت کا ذریعہ ہے۔ دیکھی ہوئی چیزوں سے ان دیکھی چیزوں کو قیاس کرنے کی قوت اشیاء کی تہہ تک پہنچنے کا ملکہ ایک چاول سے ساری دیگ کو پہچان لینے کی صلاحیت عام زندگی کو ایسے بھرپور طریقے پر محسوس کر لینے کا عالم کہ اس کے ہر گوشے ہر پہلو سے واقفیت کا تاثر پیدا ہو۔ یہ سب قوتیں مل کر تجربہ بناتی ہیں۔ یہ قوتیں دیہات میں شہر میں اور تعلیم کے مختلف مدارج کے دوران ظہور میں آتی ہیں۔ اگر تجربہ تاثرات سے پیدا ہوتا ہے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ تاثرات ہی تجربہ ہیں یہ دراصل اس ہوا کی طرح ہیں جس میں ہم سانس لیتے ہیں۔ اس لیے اگر میں کسی نو مشق سے یہ کہوں کہ تجربے اور صرف تجربے ہی سے لکھو تو مجھے احساس ہے کہ یہ پریشان کرنے والی ہدایت ہوگی اگر میں اپنی بات میں اتنا اضافہ اور نہ کروں کہ ان لوگوں کی طرح بنو جن کی نظر سے کچھ بھی نہیں بچ کر جاتا۔

اس بات سے میرا مقصد جزئیات کی صحت کی اہمیت کو کم کرنا نہیں ہے۔ ہر شخص اپنے مذاق کے مطابق بہترین بات کہہ سکتا ہے۔ اور اسی لیے میں بھی یہ کہنے کی جسارت کرتا ہوں کہ میرے نزدیک حقیقت کی فضا مخصوص بات کا ٹھوس پن ناول کی سب سے اعلیٰ خصوصیت ہے۔ یہ وہ خوبی ہے کہ جس کے سامنے دوسری تمام خوبیاں (وہ اخلاقی مقصد بھی جس کا ذکر مسٹر بیسنٹ نے کیا ہے) کمزور و بے اثر ہیں۔ اگر یہ صفت نہ ہو تو دوسری صفات بھی کچھ نہیں رہتیں یہ دوسری صفات اسی وقت کامیاب ہو سکتی ہیں اگر مصنف ان کی مدد سے زندگی کا تاثر پیدا کر رہا ہے۔ اس کامیابی کو حاصل

کرنا اوراس نفیس طریقے کا مطالعہ میرے ذوق کے مطابق ناول نگار کے فن کا آغاز و انجام ہے۔ یہی اس کا الہام اوراس کا صلہ ہے اوریہی اس کی مایوسی و پریشانی ہے۔اور یہی اس کی خوشیوں کا حاصل ہے۔اسی سطح پر وہ زندگی سے مقابلہ کرتا ہے۔اسی سطح پر وہ اپنے بھائی مصور سے اشیاء کی صورت کا اظہار رکن میں مقابلہ کرتا ہے۔وہ صورت جو انسانی تماشے کومعنی، رنگ ہیئت اظہار، سطح اورمواد عطا کرتی ہے۔مسٹر بیسنٹ کا ی کہنا درست ہے کہ نوٹس لیے جائیں۔لیکن بہت سے نوٹس لینا اس کے حد امکان میں نہیں ہے۔ساری زندگی اسے اپنی طرح متوجہ کرتی ہے۔حد سے زیادہ وقتی تاثر پیدا کرنے کے لیےایک سادہ سی سطح بنانا بھی پیچیدہ کام ہے۔مسٹر بیسنٹ کی ہدایت اور ان کا اصول اس وقت زیادہ درست ہوتا ہے اگروہ یہ بھی بتادیتے کہ کیسے اورکس قسم کے نوٹس لیے جائیں۔مگر مجھے ڈر ہے کہ یہ بات کسی کتاب ہدایت میں نہیں سیکھی جا سکتی۔یہ تو پوری زندگی کا کاروبار ہے۔نئے ناول نگارکو یہ انتخاب خود کرنا ہو گا اور یہاں فلسفیوں اوررا ہنماؤں کو اسے آزاد چھوڑنا ہو گا بالکل اسی طرح جیسے ہم مصورکو آزاد چھوڑ دیتے ہیں۔مسٹر بیسنٹ کہتے ہیں کہ اس کے کرداروں کو واضح ہونا چاہیے۔ یہ بات تو ناول نگار خود بھی پورے طور پر محسوس کرتا ہے مگر وہ یہ کام کیسے کرے گا؟ یہ معاملہ اس کے اوراس کے نیکی کے فرشتے کے درمیان ہے۔اسے یہ بات سکھانا حماقت ہے کہ بیانات کی تفصیل یا عدم تفصیل اس کے کردار کو ایسا بنا دے گی یا مکالموں کی کثرت یا عدم کثرت اورواقعات کی تعداد اسے مشکلات سے بچالے گی۔ میرا خیال یہ ہے کہ اگر اس کا ذہنی رجحان ناول نگاری کی طرف ہے تو یہ سب باتیں اس کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔لوگ ان چیزوں کی بات کچھ اس انداز سے کرتے ہیں کہ گویا ان میں کوئی اندرونی اختلاف ہے یہ سب چیزیں تو ہر سانس میں ساتھ ایک دوسرے میں جذب ہو کر قوت اظہار کی سطح پر ایک وحدت بن جاتی ہیں۔میں کسی تصنیف کو الگ الگ ٹکڑوں میں نہیں دیکھ سکیا۔وہ میرے لیے ایک وحدت ایک کل کی

حیثیت رکھتی ہے۔ ناول بھی ایک زندہ چیز ہے۔ دوسری زندہ چیزوں کی طرح ایک اور مسلسل جس حد تک وہ زندہ ہوگا اسی حد تک اسکے ہر حصے میں دوسرے حصوں کا رنگ واثر بھی ضرور شامل ہوگا۔ کرداری ناول اور واقعاتی ناول کے درمیان ایک از کار رفتہ فرق اور بھی کیا جاتا ہے۔لیکن یہ بھی ایک سچے ناول نگار کے لیے مضحکہ خیز فرق ہے یہ فرق مجھے اتنا ہی بے معنی معلوم ہوتا ہے جتنا ناول اور داستان (رومانس) کے درمیان فرق جس سے کسی حقیقت کا اظہار نہیں ہوتا۔ اچھے ناول اور برے ناول تو ضرور ہیں بالکل ایسے جیسے اچھی تصویریں اور بری تصویریں یہی وہ فرق ہے کہ جس میں مجھے کچھ معنی نظر آتے ہیں لیکن جہاں تک کرداری ناول کا تعلق ہے اس کا میں ویسے ہی تصور نہیں کرسکتا۔ جیسے کسی کرداری تصویر کا۔ جب کوئی شخص تصویر کا ذکر کرتا ہے تو کردار کا ذکر بھی اسی کے ساتھ ہو جاتا ہے۔ جب کوئی ناول کا ذکر کرتا ہے تو واقعات کا ذکر بھی اس کے ستھ ہی ہو جاتا ہے۔اور یہ دونوں اصطلاحیں مرضی کے مطابق بدلی جاسکتی ہیں۔ ذرا غور کیجیے کہ کردار واقعہ کے بیان کے سوا اور کیا ہے؟ کون سی تصویر یا ناول ایسا ہوسکتا ہے جس میں کردار نہ ہو۔ ہم اس کے سوا اس میں کیا تلاش کرتے ہیں اور کیا پاتے ہیں؟ ایک عورت کا کھڑے ہو کر اور اپنا ہاتھ میز پر مار کر تمہاری طرف ادائے خاص سے دیکھنا ایک ایسا واقعہ ہے۔ اگر اس واقعہ نہ کہا جائے تو سمجھ میں نہیں آتا کہ پھر اسے کیا کہنا چاہیے؟ ساتھ ہی ساتھ یہ کرادار کی ادائیگی بھی ہوسکتی ہے۔۔ یہ فن کار کا کام ہے کہ وہ اسے دیکھے اور آپ کو بھی دکھائے جب ایک جوان یہ طے کرتا ہے کہ گرجا جانے پر وہ ایمان نہیں رکھتا۔ یہ ایک واقعہ ہوا۔ ی کوئی غیر معمولی واقعات نہیں ہیں۔ ان میں دلچسپی پیدا کرنا فن کار کا کام ہے۔ یہ بات بھی فضول ہے کہ کچھ واقعات بنیادی طور پر دوسرے واقعات سے زیادہ اہم ہوتے ہیں اس بنیاد پر بھی ناول کی درجہ بندی نہیں کی جاسکتی۔ ناول کی واحد تقسیم جو میں سمجھ سکتا ہوں یہ ہے کہ ایک وہ ناول جو زندگی سے معمور ہوتا ہے۔اور ایک وہ ناول جو زندگی کی ترجمانی سے عاری ہوتا ہے۔

ناول اور داستان کرداری ناول اور واقعاتی ناول یہ وہ بھونڈے فرق ہیں جو نقادوں اور قارئین کرام نے اپنی آسانی کے لیے قائم کر لیے ہیں تا کہ وہ اپنی وقتی و عجب وغریب مشکلات کا حل نکال سکیں۔ مگر یہ سب چیزیں ناول نگار کے لیے جس کے نقطہ نظر سے ہم یہاں فکشن کے فن پر غور کر رہے ہیں یہ کوئی حقیقت یا معنی نہیں رکھتیں۔ یہی بات ناول کی اس مبہم قسم کے بارے میں کہی جا سکتی ہے جسے مسٹر بیسنٹ ''جدید انگریزی ناول'' کے نام سے موسوم کرنا چاہتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی رائے مبہم ہے۔ ارادہ کر کے جدید انگریزی ناول لکھنا اتنا ہی مشکل کام ہے جتنا ارادہ کر کے قدیم انگریزی ناول لکھنا۔ یہ وہ بات ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں ہے۔ ایک شخص تصویر بناتا ہے۔ اسی طرح ایک شخص ناول لکھتا ہے۔ جو اس کی زبان میں اور اس کے زمانے کا ہوتا ہے۔ اگر اسے جدید انگریزی ناول کہا جائے تو اس سے مشکل آسان نہیں ہوتی۔ اسی طرح اپنی یا اپنے ساتھ فن کار کی تصنیف کو داستان کہہ دینے سے بھی کوئی آسانی پیدا نہیں ہو جاتی۔ ہاں تفریح کے لیے یہ کہا جا سکتا ہے جیسے ہاتھورن نے اپنی کہانی ''ڈہیلتھی ڈیل'' کو داستان کا نام دیا ہے۔ فرانس والوں نے جنھوں نے فکشن کے نظریے کو مکمل کر لیا ہے ناول کے لیے صرف ایک اصطلاح مقرر کر لی ہے اور اس میں زیادہ چھوٹی چیزیں شامل نہیں کی ہیں۔ میری سمجھ میں نہیں آتا کہ داستان نویس کے ایسے کون سے خاص فرائض ہیں جو ناول نگار کے نہیں ہیں۔ موضوع اظہار‘ ہیئت وفن کا بلند معیار دونوں کے لیے برابر ہے۔ ناول کے ساتھ بھی یہی معاملہ ہے جس پر بات کی جا سکتی ہے۔ اسی بات کو اکثر فراموش کر دیا جاتا ہے۔ اور اسی سے ابہام وتضاد پیدا ہوتا ہے۔ ہمیں فن کار کو موضوع خیال یا مقصد کی آزادی دینی چاہیے اور اس کے بعد اس کی تخلیق کو اس معیار سے دیکھنا چاہیے کہ اس نے اپنے موضوع یا مقصد کو کیا بنایا ہے۔ اس سے میرا مطلب یہ بھی نہیں ہے کہ ہم اسے ضرور بالضرور پسند کریں۔ اگر ہم اسے پسند نہیں کرتے تو پھر ہمارا راستہ صاف ہے یعنی ہم اسے اٹھا کر

الگ رکھ دیں گے۔ ہوسکتا ہے کہ کسی خیال کو انتہائی مخلص ناول نگار بھی کسی کام میں نہ لا سکے مگر یہ ناکامی ادائیگی اور خیال کی بجا آوری کی ناکامی ہوگی۔ اگر ہم فن کار کی عزت کرتے ہیں تو اسے انتخاب کی آزادی دینا ضروری ہے۔ بڑی حد تک فن مفروضوں سے استفادہ کرتا ہے۔ اور اکثر انتہائی دلچسپ تجربات عام چیزوں کی گود میں چھپے بیٹھے ہوتے ہیں۔ فلابر نے ایک ایسی کہانی لکھی ہے جس میں ایک نوکرانی کی ایک طوطے سے محبت دکھائی گئی ہے۔ اس نے یہ تصنیف بہت غور و فکر کے بعد محنت و توجہ سے لکھی ہے۔ لیکن پھر بھی وہ کامیاب نہیں ہے۔ وہ غیر دلچسپ ہے میرا خیال ہے کہ وہ دلچسپ ہوسکتی تھی لیکن میں تو اس بات پر خوش ہوں کہ فلائیبر نے اسے لکھا ہے اس بات سے ہمارے علم میں اضافہ ہوتا ہے کہ کیا کیا جاسکتا ہے یا کیا نہیں کیا جاسکتا؟ آئون ترگینیف نے ایک کہانی ایک بہرے گونگے غلام اور پالتو کتے کی لکھی ہے۔ یہ کہانی موثر دلکش اور شاہکار ہے۔ وہ زندگی کا گہرا تاثر پیدا کرتا ہے۔ جب کہ فلائیبر اس عمل میں ناکام رہتا ہے۔ اس نے مفروضے سے جنگ کی اور فتح حاصل کی۔

کسی فن پارے کو پسند کرنا یا اسے پسند نہ کرنا وہ قدیم اصول ہے جو آج بھی اپنی جگہ مسلم ہے۔ بہترین سے بہترین تنقید بھی اس اصول کی جگہ نہیں لے سکتی۔ میں یہ بات اس اعتراض سے بچنے کے لیے کہہ رہا ہوں کہ موضوع یا خیال ناول میں اہمیت نہیں رکھتا۔ اگر میں کسی بات پر زور دوں گا تو وہ یہ ہوگی کہ فن کار کو معنی خیز موضوع کا ہی انتخاب کرنا چاہیے۔ کچھ موضوعات ایسے ہیں جو دوسرے موضوعات کے مقابلے میں زیادہ منفعت بخش ہوتے ہیں۔ اس وقت تک کسی فنکار سے انصاف نہیں کیا جاسکتا جب تک اس سے یہ نہ کہا جائے کہ میں آپ کو شروع کرنے کی آزادی دیتا ہوں۔ کیونکہ اگر میں ایسا کروں گا تو اس کے معنی یہ ہوں گے کہ میں آپ پر چند اصول عائد کر رہا ہوں اور خدا نہ کرے کہ ہم اصول عائد کرنے کی ذمہ داری لیں۔ اگر میں یہ کہوں کہ تم کو یہ موضوع نہیں لینا چاہیے تھا تو تم کہو گے کہ پھر کیا موضوع لینا چاہیے تھا؟ یہ سن کر

میں لاجواب ہو جاؤں گا۔اس لیے میں جب تک آپ کے موضوع کو تسلیم نہ کر لوں اس وقت تک تو میں لاجواب ہو جاؤں گا۔اس لیے جب تک میں آپ کے موضوع کو تسلیم نہ کر لوں اس وقت تک میں آپ کے کام کا جائزہ بھی نہیں لے سکتا۔میرے پاس اگر معیار ہیں تو مجھے آپ کی بانسری پر اعتراض کر کے اس کے راگ پر نکتہ چینی کرنے کوئی حق نہیں دے۔مجھے یہ بات سمجھانے کی ضرورت نہیں ہے کہ ہر قسم کے مذاق کے لوگ ہوتے ہیں۔کچھ لوگ ایسے ہیں جو بڑھیوں کے بارے میں پڑھنا نہیں چاہتے۔کچھ لوگ ایسے ہیں طوائفوں اور خانگیوں کے بارے میں پڑھنا نہیں چاہتے۔کچھ ایسے ہیں جو امریکنوں سے اعتراض کرتے ہیں دوسرے (اور ان میں زیادہ تر ناشر اور ایڈیٹر شامل ہیں) اطالویوں کو دیکھنا پسند نہیں کرتے۔کچھ قارئین ایسے ہیں جن کو خاموش اور آہستہ رو موضوعات پسند ہیں۔کچھ ایسے ہیں جنھیں شور و غوغا اور تیز رفتاری والے موضوعات پسند نہیں ہیں۔کچھ لوگوں کو خیالی موضوعات پسند ہیں۔وہ اپنی پسند کے لحاظ سے ناولوں کا انتخاب کر لیتے ہیں۔اب ایسے میں اگر وہ آپ کے خیال یا موضوع کو پسند نہیں کرتے تو لازماً وہ آپ کے طریقے کو بھی پسند نہیں کریں گے۔

لہٰذا ہم نہایت تیزی سے ''پسند'' کے معیار پر واپس آ جاتے ہیں۔حالانکہ ایم زولا اسے نہیں مانتا لیکن میں اپنی جگہ کسی ایسی چیز کا تصور کرنے سے قاصر ہوں (کم از کم فکشن کے معاملے میں) جسے لوگوں کو پسند یا ناپسند نہیں کرنا چاہتے۔انتخاب اپنا ذمہ دار خود ہے کیونکہ وہ مستقل مقصد رکھتا ہے اور وہ مقصد محض ''تجربہ'' ہے۔جس حد تک لوگ زندگی کو محسوس کریں گے اسی حد تک اس فن کو محسوس کریں گے جو زندگی کے قریب اور وابستہ ہے۔ناول کے کام کی بات کرتے وقت ہمیں اس قریبی رشتے کو نہ بھولنا چاہیے۔بہت سے لوگ اسے گھڑی ہوئی بناوٹی شکل کہتے ہیں جو خوش تدبیری کی پیداوار ہے۔اور جس کا کام ہمارے چاروں طرف کی چیزوں کو بدلنا اور ترتیب دینا

ہے اور انہیں روایتی اور مروجہ شکلوں میں پیش کر دیتا ہے۔ بہر حال یہ وہ نظریہ ہے جو تنگ نظری پر مبنی ہے اور فن کو ذلیل کر کے کچھ مانوس اصولوں کی تکرار کے دائرے میں محدود کر دیتا ہے۔ اصل میں زندگی کا اہم راگ اس کی چالیں عجیب بے قاعدہ آہنگ کی گردنت ہی وہ کشش ہے جس کی قوت سے ''فکشن'' اپنے پیروں پر کھڑا ہوتا ہے۔ جس حد تک ناول میں زندگی ہمیں بغیر ترتیب کے نظر آتی ہے اسی حد تک ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ سچائی سے قریب ہے۔ جس حد تک وہ ہمیں باترتیب نظر آتی ہے اسی حد تک ہم اس زندگی کو حقیقی زندگی کا بدل محسوس کرتے ہیں۔ یہ عام بات ہے کہ اس معاملے میں زیادہ زور پھر سے ترتیب دینے پر دیا جاتا ہے اور اس بات کو فن کے سلسلے میں حرف آخر سمجھا جاتا ہے۔ مسٹر بیسنٹ بھی ''انتخاب'' کے سلسلے میں اسی غلطی کا شکار ہو جاتے ہیں فن یقیناً انتخاب کا نام ضرور ہے مگر یہ ایک ایسا انتخاب ہوتا ہے جس کا اصل کام مثالی اور ہمہ گیر ہوتا ہے۔ بہت سے لوگوں کے لیے فن کے معنی گلابی رنگ کے کھڑکی کے شیشوں کے ہیں اور انتخاب کے معنی مسز گرنڈی کے لیے گلدستہ تیار کرنا ہے۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ فن کار ناپسندیدہ اور بدشکل چیزوں سے سروکار نہیں رکھا۔ وہ فن کے بارے میں اسی قسم کی عام سطحی اور جاہلانہ باتیں کہتے رہتے ہیں۔۔ مجھے تو یوں معلوم ہوتا ہے کہ کوئی فن کار بھی سنجیدگی سے فنی عمل نہیں سیکھ سکتا جب تک وہ حد سے زیادہ آزادی محسوس نہ کرے۔ یہی احساس ایک قسم کا الہام ہے۔ اس سلسلے میں ااصمانی روشنی کے ذریعے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ فن کا دائرہ تمام زندگی پر تمام احساسات تمام مشاہدات اور تمام بصیرتوں پر محیط ہے۔ اور یہ سب تجربہ ہے۔ یہ بات ان لوگوں کو جواب دینے کے لیے کافی ہے جو کہتے ہیں کہ فن کو زندگی کی المناک چیزوں کو ہاتھ نہیں لگانا چاہیے۔ اور اس طرح وہ فن کار کے لاشعور میں اس طرح کی تختیاں لگا دیتے ہیں جیسی ہمیں پارکوں اور باغوں میں نظر آتی ہیں جن پر لکھا ہوتا ہے گھاس پر چلنا منع ہے۔ ''پھولوں کو توڑنا منع ہے'' کتوں کو لانے کی اجازت نہیں ہے۔

''اندھیرے کے بعد باغ میں ٹھہرنا منع ہے'' گزارش کی جاتی ہے کہ دائیں طرف چلیے۔ نوجوان ناول نگار جن سے میں مخاطب ہوں کوئی کام بغیر مذاق کے صحیح کے نہ کرے گا کیونکہ مذاق صحیح کے بغیر اس کی آزادی بھی کسی مصرف کی نہ ہوگی۔ اس کے ذوق کا پہلا فائدہ یہ ہوگا کہ اس پر ہدایت کی حماقت واضح ہو جائے گی اگر اس میں مذاق صحیح ہوگا تو اس میں اپج بھی ہوگی۔ میرے گستاخانہ اشارے سے یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ یہ صفت فکشن کے سلسلے میں بیکار ہے۔ میں تو یہ بتانا چاہتا ہوں کہ اس کی حیثیت ثانوی مددکی ہے۔ پہلی چیز تو زندگی سے براہ راست تاثرات حاصل کرنے کی صلاحیت ہے۔

مسٹر بیسنٹ نے کہانی کے بارے میں جس رائے کا اظہار کیا ہے اس پر میں تنقید نہیں کروں گا حالانکہ اس رائے میں مجھے عجیب سا ابہام نظر آتا ہے کیونکہ میں اسے سمجھ نہیں پاتا۔ جب کہا جاتا ہے کہ ناول کا ایک حصہ وہ ہوتا ہے جو کہانی کہلاتا ہے اور دوسرا حصہ وہ ہوتا ہے جو پراسرار وجوہ سے کہانی نہیں ہوتا۔ تو یہ بات میری سمجھ میں نہیں آتی۔ کہانی اگر کسی چیز کو ادا کرتی ہے تو وہ موضوع 'خیال مواد اور ناول کے مقصد کو پورا کرتی ہے۔ یقیناً ایسا کوئی مدرسہ فکر نہیں ہے (مسٹر بیسنٹ نے ایک مدرسہ فکر کا ذکر کیا ہے) جو اس بات پر زور دیتا ہے کہ ناول کو تمام تر اظہار بیان ہونا چاہیے اور موضوع کی کوئی اہمیت نہیں ہے۔ یقینی طور پر پہلے کوئی چیز ہونی چاہیے جس کو پیش کیا جائے ہر مدرسہ فکر اس بات کا گہرا شعور رکھتا ہے کہ صرف ان معنی میں کہ کہانی ناول کے خیال اور نقطہ آغاز کی حیثیت رکھتی ہے۔ کہانی کو ناول کے ''زندہ کل'' سے الگ کہا جا سکتا ہے۔ لیکن جس حد تک کوئی تصنیف کامیاب ہوتی ہے خیال اس پر چھایا ہوتا ہے اور اس کے رگ وپے میں سرایت کیے ہوئے ہوتا ہے۔ اس میں معنی پیدا کرتا ہے اور اسے زندگی دیتا ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ ہر لفظ ہر نقطہ طرز ادا کو آگے بڑھاتا ہے۔ کہانی اس تلوار کی طرح نہیں ہوتی جسے نیام سے نکالا جا سکتا ہے۔ بلکہ وہ اور طرز ادا ایک ہو

جاتے ہیں۔ کہانی اور ناول خیال اور ہیئت سوئی اور دھاگے کی طرح ہیں۔ میں نے کسی درزی کو یہ کہتے نہیں سنا کہ سوئی بغیر دھاگے کے یا دھاگے کو بغیر سوئی کے استعمال کیا جائے مگر مسٹر بیسنٹ ہی وہ نقاد نہیں ہیں جو اس طرح کہتے نظر آتے ہیں کہ جیسے زندگی کی کچھ چیزیں تو ایسی ہی ہیں جو قصے کو جنم دیتی ہیں اور کچھ چیزیں ایسی ہیں جو قصے کو جنم نہیں دیتیں۔ یہ بات مجھے مجھے اس مضمون کے فاضل مصنف فرماتے ہیں کہ ''کہانی ہی سب کچھ ہے''۔ انہوں نے یہ بات کچھ ایسے کہی ہے گویا وہ کسی ایسی بات کی تردید کر رہے ہیں جو اس کے منافی ہے۔ میں سوچتا ہوں کہ یہ ایسے ہی ہوسکتا ہے کہ جب کوئی مصور 'تصویر بنانے سے بہت پہلے' موضوع کی تلاش میں ہو یا وہ فن کار جس نے ابھی موضوع طے نہ کیا ہو۔ کچھ موضوع ایسے ہوتے ہیں جو ہمیں بلاتے ہیں اور کچھ ایسے ہوتے ہیں جو ہمیں نہیں بلاتے۔ اس شخص کی ہوشیاری کا میں قائل ہو جاؤں گا جو ایسا اصول بنائے جس سے قصہ اور غیر قصہ کو الگ الگ کیا جا سکے۔ کم از کم میرے لیے کسی ایسے اصول کا تصور کرنا ممکن نہیں ہے۔ ''پال مال'' میں لکھنے والا مصنف ''مرژولا بالا فری'' جیسے دلکش ناول کو (میں یہی سمجھتا ہوں) ان قصوں کے مقابلے میں لاتا ہے ج میں بوسٹن کی حسینائیں انگریز شہزادوں کو نفسیاتی وجوہ کی بنا پر رد کر دیتی ہیں۔ میں ا س داستان سے واقف نہیں ہوں جس کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اور میں ''پال مال'' کے نقاد کو اس لیے معاف نہیں کر سکتا کہ اس نے اس کتاب کے مصنف کا نام کیوں نہیں دیا۔ مگر عنوان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں کسی ایسی خاتون کا ذکر ہے جس کے کسی جنگی مہم میں زخم لگا تھا۔ مجھے اس قصے سے واقف نہ ہونے کا افسوس ہے مگر یہ بات میری سمجھ میں بالکل نہیں آتی کہ اسے کہانی کیوں کہا جائے جب کہ شہزادے کو قبول یا رد کرنے والی بات کو کہانی نہ کہا جائے اور کیوں نفسیاتی یا غیر نفسیاتی وجہ کو موضوع نہ کہا جائے جب کہ نشان زخم کو موضوع کہا جائے یہ سب امور بے پناہ اور لامحدود زندگی کے وہ ذرات ہیں جن سے ناول کو سروکار ہوتا ہے۔ اور کوئی ایسا

اصول جو ایک جو جائز اور دوسرے کو ناجائز قرار دے کر ایک لمحے کے لیے بھی اپنے پیروں پر کھڑا نہیں رہ سکتا......

میرے لیے نفسیاتی اسباب میں بڑی دلکشی ہے لیکن ناول پھر بھی مجھے فن کی سب سے زیادہ شاندار کل معلوم ہوتا ہے میں ابھی کچھ دن ہوئے رابرٹ لوئی اسٹیونسن کا ''ٹریژر آئی لینڈ'' اور ساتھ ہی ساتھ ''گونکور'' کی آخری کہانی ''شیری'' پڑھ رہا تھا ان میں سے پہلی تصنیف میں قتل اسرار، خوفناک جزیروں، بال بال بچنے حیرت ناک واقعات اور پوشیدہ خزانوں کا بیان ہے اور دوسری تصنیف میں ایک فرانسیسی لڑکی کی کہانی بیان کیگئی ہے۔ جو پیرس کے ایک نفس گھر میں رہتی ہے اور اپنے احساس سے شدید مجروح ہو جانے سے مرگئی کہ کوئی اس سے شادی نہیں کرنا چاہتا تھا۔ میں ''ٹریژر آئی لینڈ'' کو اس لیے دلکش کہتا ہوں کہ مصنف اپنی کوشش میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شیری کی اس لیے تعریف نہیں ہوسکتی کہ مصنف جس بات کو بیان کرنا چاہتا ہے اسی میں بری طرح ناکام ہے۔ یعنی وہ اس بچی کے اخلاقی شعور کا ارتقاء دکھانے میں ناکام ہے۔ دونوں تصانیف ناول ہیں۔ دونوں میں کہانی ہے۔ ایک بچی کا اخلاق شعور زندگی کا اتنا ہی ناگزیر حصہ ہے جتنا ہسپانوی سمندر کے جزیرے۔ میرے لیے بچی کے تجربے کی تصویر کا فائدہ یہ ہے کہ جو کچھ فن کار میرے سامنے لاتا ہے اس پر میں ہر قدم پر ہاں یا نہیں کہہ سکتا ہوں۔ میں بھی ایک زمانے میں بچہ تھا۔ میں بھی اپنے خیالوں میں پوشیدہ خزانوں کی تلاش کرتا تھا اور یہ محض اتفاق ہے کہ مسٹر گونکور سے مجھے زیادہ تر ''نہیں'' کہنا پڑا۔ لیکن جب جارج ایلیٹ نے اعلیٰ ترین ذہانت سے دیہات کی تصویر کشی کی تو میں نے اسے ہمیشہ ''ہاں'' ہی کہا۔

بدقسمتی سے مسٹر بیسیٹ کے لیکچر کا سب سے دلچسپ حصہ سب سے زیادہ مختصر ہے۔ اس میں انہوں نے ''شعوری اخلاقی مقصد'' کی طرف سرسری سا اشارہ کیا ہے۔ یہاں بھی واضح نہیں ہوتا کہ آیا وہ کوئی یا واقعہ بیان کر رہے ہیں یا کوئی اصول پیش کر

رہے ہیں۔ افسوس ناک بات ہے کہ اصول کے معاملے میں بھی انہوں نے اپنے خیالات کی وضاحت نہیں کی۔ موضوع کی یہ شاخ بہت اہم ہے اور مسٹر بیسنٹ کے چند الفاظ وسیع افکار کی طرف راہنمائی کرتے ہیں، اسی لیے انہیں سرسری طور سے نہیں دیکھا جا سکتا۔ فکشن کے فن کا اس وقت تک گہری نظر سے مطالعہ نہیں کیا جا سکتا جب تک اس راستے پر قدم قدم نہ چلایا جا سکے جس پر یہ خیالات لے جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے اس مضمون کے شروع میں میں نے کہا تھا کہ میرے خیالات کا موضوع اس قدر وسیع ہے کہ میں پوری وضاحت کا دعویٰ نہیں کر سکتا۔ مسٹر بیسنٹ کی طرح میں نے بھی ناول کے اخلاقی مقصد کے سوال پر آخر میں اظہار خیال کا ارادہ کیا ہے اور اب میں دیکھتا ہوں کہ میں نے مقررہ صفحات استعمال کیے ہیں۔ اس بحث میں ابہام مضر ہوگا اور سوال یہ ہے کہ اخلاق اور شعورہ اخلاقی مقصد سے آپ کا کیا مطلب ہے۔ کیا آپ اپنی اصلاحوں کی تعریف نہ کریں گے اور یہ نہ سمجھائیں گے کہ ایک تصویر (ایک ناول بھی تصوری ہے) کیسے اخلاقی یا غیر اخلاقی ہو سکتی ہے؟ اگر آپ ایک اخلاقی تصویر یا اخلاقی مجسمہ بنانا چاہتے ہیں تو کیا آپ یہ نہیں بتائیں گے کہ کیسے کام شروع کریں گے؟ ہم فکشن کے فن پر بحث کر رہے ہیں فن کے مسائل وسیع معنوں میں ادائیگی کے مسائل ہوتے ہیں۔ اخلاقی مسائل دوسری چیز ہیں اور کیا آپ ہمیں یہ نہ بتائیں گے کہ آپ دونوں کو کیسے ملا دیتے ہیں؟ یہ باتیں مسٹر بیسنٹ کے لیے اتنی واضح ہیں کہ ان سے انہوں نے ایک قانون اخذ کیا ہے جو انہیں انگریزی فکشن میں نظر آتا ہے اور جو ان کے لیے قابل تعریف اور قابل مبارک باد ہے۔ یہ واقعی مبارک باد کا مقام ہے جب اتنے خاردار مسائل ریشم کی طرح چکنے ہو جائیں۔ مسٹر بیسنٹ کہتے ہیں کہ انگریزی فکشن نے اس نازک مسئلے سے سروکار رکھا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ انگریزی ناول نگار اخلاقی بزدلی

کروچے

(1866-1952)

بینے ڈیٹو کروچے 25 فروری 1866ء کو ایک مالدار زمیندار گھرانے نیپلز (اٹلی) کے قریب پیدا ہوا۔ ابتدائی تعلیم نیپلز کے کیتھولک سکول میں حاصل کی۔ 1883ء میں نیپلز میں ہولناک زلزلہ آیا جس میں اس کے خاندان کے بیشتر افراد ہلاک ہو گئے اور کروچے بھی زخمی ہوا۔ اس حادثے کے بعد وہ اپنے چچا کے پاس روم چلا آیا اور روم یونیورسٹی میں قانون کی تعلیم حاصل کرنے لگا۔ 1886ء میں تعلیم کو بیچ میں چھوڑ کر نیپلز چلا آیا۔ 1892ء میں ایک رسالہ جاری کیا جو 1897ء تک شائع ہوتا رہا اس رسالے میں کروچے نے بہت سے مضامین لکھے۔ جس سے اس کی شہرت پھیلنے لگی۔ اس دور کی تحریروں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریخ کی ماہیت اور ادبی تنقید کے طریقوں سے تعریف متعین کرنے کی کوشش کر رہا ہے۔ 1902ء میں اس نے اپنا نظریہ پیش کیا جس میں انسانی صلاحیتوں کو چار دائروں میں تقسیم کیا۔ جمالیاتی اخلاقی' معاشی اور منطقی صلاحیتیں اور بتایا کہ وہ سرگرمیاں' جو ان صلاحیتوں کی کوکھ سے جنم لیتی ہیں انسانی روح کے دائرے کو مکمل کر دیتی ہیں۔ 1903ء میں اس نے ''لاکریٹیکا'' کی بنیاد رکھی اور 1944ء تک اس کا ایڈیٹر رہا۔ اس رسالے اپنی تصانیف اور مضامین کی وجہ سے اس نے قومی زندگی میں وہ درجہ حاصل کر لیا کہ جب اٹلی میں فاشزم کی تحریک پھیلی اور کروچے نے اس کے خلاف آواز اٹھائی تو بھی ارباب اقتدار اس پر ہاتھ نہ ڈال سکے 1910ء میں وہ سینیٹر مقرر ہوا اور 1920-1921 میں وزیر تعلیم بھی رہا۔

جے ای اسپنگارن نے ''نئی تنقید'' میں لکھا ہے کہ کروچے کا نظریہ اظہار اور ادب کا یہ تصور کہ ادب ''اظہار'' کے فن کا نام ہے دراصل وہ موضوع ہے جس پر نقاد ایک صدی

سے زیادہ بحث کرتے چلے آئے ہیں لیکن کروچے نے اس نظریے کو ایسی وضاحت اور صفائی سے پیش کیا کہ اس خاتمے پر پہنچ گیا ہوں اور اب ان کو چھوکر ہی گزر سکتا ہوں۔ میں لکھنے والے پر کوئی اصول عاید کرنا نہیں چاہتا لیکن پابندی ضرور لگا سکتا ہوں کہ وہ فن کار کے ''مخلص ہونے کی ہے۔ آزادی بڑی شاندار چیز ہے۔ جوان ناول نگار کا پہلا سبق یہ ہے کہ وہ آزادی کا اہل ہو۔ میں اس سے یہ کہوں گا کہ'' اس سے اتنی دلچسپی لو جتنی کی وہ اہل ہے۔ اس کو قابو میں لاؤ۔ اسے غور سے دیکھو اور اس پر غور کرو۔ اسے شائع کرو۔ اس سے خوش ہو۔ تمام زندگی تمہارا ورثہ ہے۔ ان کی بات مت سنو جو تمہیں زندگی کے ایک گوشے میں بند کر دینا چاہتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یہی وہ جگہ ہے جہاں فن رہتا ہے۔ ان کی بات بھی مت سنو جو کہتے ہیں کہ آسمانی پیامبر (فن کار) زندگی کے حدود سے باہر اڑتا چلا جاتا ہے۔ آسمانی فضا میں سانس لیتا ہے اور زندگی کے حقائق سے منہ موڑ لیتا ہے زندگی کا کوئی تاثر ایسا نہیں ہے۔ اس کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا کوئی ایسا طریقہ نہیں ہے جس کے لیے ناول میں جگہ نہ ہو۔ تمہیں اس بات کو ذہن نشین رکھنا چاہیے۔ کہ مختلف و متضاد صلاحیتیں رکھنے والے ناول نگاروں نے جن میں الیگزینڈر ڈوما، جین آسٹن، چارلس ڈکنز، گستاؤ فلابیر کے نام شامل ہیں۔ اس میدان میں یکساں کامیابی کے ساتھ اپنی عظمت کے جھنڈے گاڑے ہیں۔ قنوطیت اور رجائیت کی زیادہ پروا نہ کرو۔ زندگی کے رنگ کو گرفت میں لانے کی کوشش کرو۔ آج کل فرانس میں ایک زبردست تحریک چل رہی ہے جس کا علمبردار ایمائل ژولا ہے اور اس کے زیر اثر قنوطیت کا رنگ گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ ایم ژولا عظیم ضرور ہے مگر انگریزی قارئین کو وہ جاہل نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ تاریکی میں کام کر رہا ہے۔ اس کے پاس اتنی روشنی ہوتی جتنا زور اور توانائی ہے تو وہ یقیناً اعلیٰ نتائج تک نہ پہنچتا سطحی قنوطیت کی غلط کاریوں سے زمین (خاص طور پر انگریزی فکشن کی) ایسے بھر گئی ہے کہ جیسے ٹوٹے ہوئے شیشوں سے اگر تم نتائج اخذ کرنا چاہتے ہو تو انہیں وسیع

علم سے ہم کنار کرو یا درکھو تمہارا پہلا فرض یہ ہے کہ جتنا ممکن ہو مکمل بنو تا کہ ایک جامع ایک کامل تصنیف کو جنم دے سکو۔ فیاض اور لطیف رہو اور انعام حاصل کرو۔

☆☆☆

تھا۔ یہی کام بیسویں صدی میں کروچے کر رہا ہے۔

کروچے کا نقطہ نظر یہ ہے کہ جدید تہذیب نے احتساسی اور جذباتی آدمی کو عقلی آدمی کا رقیب بنا دیا ہے اور یہ دونوں یعنی احتساسی اور جذباتی آدمی ذلت اور بہیمیت کا شکار ہو گئے ہیں۔ شلر نے یہ کیا کہ احتساسی اور عقلی آدمی کے درمیان ایک تیسرا آدمی فن یعنی فن کار بطور ثالث رکھ دیا۔ اس مضمون میں کروچے یہ سوال اٹھاتا ہے کہ کیا ہم بھی ایک ایسے ہی دور میں زندہ ہیں جو شاعری سے وہی مدد چاہتا ہے جو شلر اور شیلی نے اپنے اپنے زمانے میں اس سے مانگی تھی؟ کروچے لکھتا ہے کہ ہماری صورت حال یہ ہے کہ:

''سائنس ہمارے اندر اس وقت دلچسپی پیدا کرتی ہے جب وہ پیداوار کے نئے ذرائع کو سامنے لاتی ہے فلسفہ اس وقت ہمیں دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سوفسطائی فارمولوں اور شرمناک جھوٹ سے خود کو آراستہ کرتا ہے مخصوص طبقوں حکومتوں ور قوموں کے مفادات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ فن اس وقت دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سٹیج کو سجا کر' بے ربط امیجری دے کر یا پھر نئی اور عجیب وغریب سنسنی خیزیوں کے جھوٹے وعدے کر کے ہمارے ذہنی و روحانی خلا کو پر کرتا ہے۔ روز بروز قدیم مذہب کی اہمیت ووقعت بھی کم ہوتی جا رہی ہے جو ایک عملی ادارہ کی حیثیت سے اس اب بھی حاصل ہے۔ وہ اب دنیوی طاقتوں سے سمجھوتا کرتا جا رہا ہے اور اپنی ان خدمات کے صلے میں رشوت لے رہا ہے یا مادی و مالی فوائد حاصل کر رہا ہے…… ہماری تہذیب تکنیکی اعتبار سے کامل اور روحانی اعتبار سے وحشی ہے۔ وہ دولت کی

خواہاں اور نیکی سے غافل ہے۔ یہ وہ کثیف فضا ہے جس میں ہمارا دم گھٹ رہا ہے...... جو دل کی آزادی کو گھونٹ رہی ہے...... لیکن اگر شاعری کی تازہ بارش اس پر ہو جائے تو وہ کیسی تفریح کیسا تفنن، کیسی وسیع ہوا اور کیسی عظیم روح کو پیدا کرے گی''۔

اسی صورت حال میں کروچے شلر اور شیلی کی طرح، شاعری کا جواز پیش کرتا ہے اور اپنے دور کی شاعری کو رد کر دیتا ہے جس نے تازہ بارش کا کام نہ کر کے روح کی زندگی پر کوئی اثر نہیں چھوڑا۔ اسی لیے وہ خالص شاعری کو رد کر کے اسے شاعری کا ایک نیا فیشن کہتا ہے۔ خالص شاعری اور اس قسم کی لطف اندوزیوں سے تعلق رکھتی ہے جو جسمانی ضروریات کو پورا کرتی ہیں جیسے شراب، تمباکو مقویات اور قوت باہ کی دوائیں۔ شاعری محض موسیقی نہیں ہے اور موسیقی محض آوازوں کا نام نہیں ہے۔ موسیقی کی اپنی روح ہوتی ہے۔ ''یہ ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہیں۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے اور قوت تخیل ہے اور قوت تخیل ہمارے جذبے کو وجد میں لے آتا ہے''۔ پھر خود ہی یہ سوال اٹھاتا ہے کہ اگر شاعری وجدان اور اظہار سے عبارت ہے اور اگر شاعری امیجری اور آواز کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے تو وہ کون سا مواد ہے جو آواز اور امیجری کی صورت اختیار کرتا ہے؟ اس کا جواب وہ یہ دیتا ہے کہ:

''وہ پورا آدمی ہے وہ آدمی جو سوچتا ہے۔ ارادہ کرتا ہے۔ محبت اور نفرت کرتا ہے۔ جو طاقتور بھی ہے اور کمزور بھی۔ جو عظیم بھی ہے اور ستم رسیدہ بھی۔ جو اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ وہ آدمی جو زندگی کی خوشیوں اور غموں میں پھنسا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ آدمی جو اس میں پیوست ہے۔ ارتقاء کے عمل میں انسان کی ساری فطرت کی کاوش شامل ہوتی ہے''۔

''پورے آدمی'' کا تصور کروچے کے ہاں تخلیق کا بنیادی تصور ہے شاعری کے سلسلے میں وہ کہتا ہے کہ ''ہم شاعری کو انسانی معاشرے کے روحانی نشاۃ الثانیہ نئ

زندگی اور نئی تازگی کے لیے استعمال کرتے ہیں مگر صرف اس کی روح اور فطرت کے مطابق۔ نہ ایسے کہ جیسے وہ انسان کی دوسری ساری قوتوں' اہلیتوں اور رشتوں کی جگہ لے سکتی ہو''۔ وہ شاعری کے ذریعے متضاد افراد کے درمیان انسانیت کو ابھارنا چاہتا ہے۔ مگر دونوں کے انداز فکر میں جیسا کہ آپ نے پچھلے صفحات میں ملاحظہ کیا ہوگا' بنیادی فرق ہے۔

آیئے اس تعارف کے بعد کروچے کا مضمون پڑھیں۔

اپنے اپنے زمانے میں اس سے مانگی تھی؟ میں سمجھتا ہوں کہ وہ سب جو یہ سوال سنیں گے ایک زبان ہو کر کہیں گے کہ ''ہاں''۔

یہ حقیقت ہے کہ کوئی دن نہیں گزرتا جب ہم یہ ہمہ گیر شکایت نہیں سنتے کہ ہماری دنیا سے اعلیٰ مقاصد غائب ہو گئے ہیں۔ ہماری زندگی کا مقصد محض دوست کے لیے لڑ کر فتح حاصل کرنا اور محض لطف جسمانی حاصل کرنا رہ گیا ہے۔ وہ چیز ہو ہمارے جذبات کو ابھارتی ہے اور ہماری تعریف کی مستحق ٹھہرتی ہے جسمانی قوت کی اندھا دھند نمائش ہے۔ ہماری تمام کوشش اس زبردست کشمکش پر مرکوز ہو کر رہ گئی ہیں۔ کہ دوسری قوموں اور طبقوں سے ہم کیسے سبقت لے جائیں؟ وہ عظیم اور مقدس ناصحانہ الفاظ جو زمانہ ماضی میں ہمارے دلوں کو گرما دیتے تھے یا تو مضحکہ خیز بن کر رہ گئے ہیں یا اس نسل کے لیے بے معنی ہو کر رہ گئے ہیں جو یہ بھی نہیں جانتی کہ ان سے کیا کام لیا جائے؟ یہ نسل ان الفاظ کی قوت اور سحر انگیزی کو سمجھنے سے بھی قاصر ہے۔ وہ یہ

الفاظ تھ جو ان کے اسلاف پر جادو کا اثر کرتے تھے۔ وہ خواب' وہ ولولے' وہ نامرادیاں جن کو ہمارے شاعروں نے عظیم عاشقوں اور عظیم شہریوں سے وابستہ کیا ہے اب معمولی ہو گئے ہیں۔ سائنس ہمارے اندر اس وقت دلچسپی پیدا کرتی ہے جب وہ ''پیداوار'' کے نئے ذرائع سامنے لاتی ہے فلسفہ اس وقت ہمیں دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سوفسطائی فارمولوں اور شرمناک جھوٹ سے خود کو آراستہ کر کے مخصوص طبقوں حکومتوں اور قوموں کے مفادات کا ترجمان بن جاتا ہے۔ فن صرف اس وقت دلچسپ معلوم ہوتا ہے جب وہ سٹیج کو سجا دے' بے ربط امیجری دے کر یا پھر نئی اور عجیب و غریب سنسنی خیزیوں کے جھوٹے وعدے کر کے ہمارے ذہنی اور روحانی خلا کو پر کرتا ہے۔ روز بروز قدیم مذہب کی وہ اہمیت و وقعت بھی کم ہوتی جا رہی ہے جو ایک عملی ادارہ کی حیثیت سے اسے اب بھی حاصل ہے۔ وہ اب دنیوی طاقتوں سے سمجھوتا کرتا جا رہا ہے۔ اور اپنی ان خدمات کے صلے میں رشوت لے رہا ہے یا مادی و مالی فوائد حاصل کر رہا ہے۔ روحانی ادارے کی حیثیت سے وہ ایسے لوگوں کی پناہ گاہ بن جاتا ہے جو کاہلی یا فریب کی وجہ سے اپنی ذمہ داری پر سوچنے اور عمل کرنے سے معذور ہو گئے ہیں۔ ہماری تہذیب تکنیکی لحاظ سے کامل اور روحانی اعتبار سے وحشی ہے۔ وہ دولت کی خواہاں اور نیکی سے غافل ہے وہ ہر اس چیز کی طرف سے بے حس ہے جو ضمیر انسانی کو جھنجھوڑتا ہے۔ اس کی تمام قوتیں یا تو خود غرضانہ جابریت پر صرف ہو رہی ہیں یا پھر وہ اپنے دفاع میں لگی ہوئی ہیں۔ یہ وہ کثیف فضا ہے جس میں ہمارا دم گھٹ رہا ہے۔ جو دل کی آزادی کو گھونٹ رہی ہے۔ ہر نازک ادراک اور ذہن کی ذکاوت کو کچل رہی ہے۔ لیکن اگر شاعری کی تازہ بارش اس پر ہو جائے تو وہ کیسا تفنن کیسی وسعت ہوا اور کیسی عظیم روح کو پیدا کرے گی اس وقت ہم پھر دائمی انسانی ڈرامے کا شعور پیدا کر سکیں گے اور بنی نوع انسان کی المناکیوں اور عظمتوں کو پھر سے سمجھ سکیں گے۔ پھر ہم اشیاء کو ان کے صحیح تناسب رشتوں اور تناظر و آہنگ کے ساتھ دیکھ سکیں گے۔ پھر ہم

محبت سے محبت کر سکیں گے۔ پھر ہم گھٹیا پست ذلیل و عامیانہ چیزوں سے نفرت کر سکیں گے۔ ہمارے دل امید خوشی سے دوبارہ کھل جائیں گے ہم انسانی غموں کا احساس کر سکیں گے اور آنسوؤں سے تسکین حاصل کر سکیں گے۔ پھر کھلے دل سے تزکیہ نفس کرنے والی ہنسی ہمارے ہونٹوں پر پھیل سکے گی۔ ایسی ہنسی جو اس دنیا میں جس کا چہرہ طعن وطنز سے عیارانہ جھوٹ سے اور شرمناک عریانی سے مسخ ہو گیا ہے شاذ و نادر ہی سننے میں آتی ہے۔

خارجی نقطہ نظر سے یہ دیکھنا آسان ہے کہ جدید دنیا کی اس تصویر میں کتنا مبالغہ اور کتنا فریب ہے ان لوگوں کی شکایتوں کا راگ الاپ کر جو اس حالت زار پر روتے ہیں ہم نے کوئی تاریخی بات نہیں کہی ہے۔ یہ دراصل وہ تصویر ہے جو ہمارے ہم عصر اس ارتقاء کی پیش کرتے ہیں جس میں وہ خود ایک اداکار کی حیثیت سے شامل ہیں اور جسے انہوں نے اپنی ذات میں محسوس کیا ہے۔ اسی لیے جب وہ قدیم و جدید شاعری کا ضروری نقصانات و تضاد کا اور جدت و اختراع کا محاسبہ کرتے ہیں تو اس کشمکش کے دوران جو انہیں پریشان کر رہی ہے۔ احتجاج مخالفت اور بغاوت کے جذبات پیدا ہوتے ہیں۔ چونکہ اسی مخالفانہ تنقید سے وہ اپنی تصویر بناتے ہیں اس لیے ایک خوفزدہ دشمن کی ایک طرفہ تصویر سامنے آتی ہے۔ جس میں ان زخموں کے نشان نظر آتے ہیں جو اس نے اٹھائے ہیں یا پھر جن کا اسے خوف ہے۔ اس سارے طریق عمل کے صحیح تصویر پیش کرنے کے لیے اس نے خود کو بھی شامل کرنا ہوگا اور اپنی طرح کے اور بہت سے لوگوں کو جو اس طریق عمل کے خلاف صف آراء ہیں اور ساتھ ساتھ ان کو خاموش بے نام اور ایماندار لوگوں کو بھی جو اس طریق عمل کے خلاف صف آراء ہیں اور ساتھ ساتھ ان خاموش بے نام اور ایماندار لوگوں کو بھی جن کی حیثیت معاشرے میں اس تار و پود کی ہے جو انسانی معاشرے کو متحد و قائم کیے ہوئے ہیں۔ لیکن ہوتا یہ ہے کہ جذبات کی کشمکش اور شدت میں وہ نہ صرف خود کو بلکہ ان لوگوں کو بھی فراموش کر دیتے

ہیں۔ ان کے تخیل کو سارا میدان فاتح اور روندتے ہوئے دشمن سے معمور نظر آتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور میں بالکل ایک ہی طرح کی شکایتیں سنائی دیتی ہیں اور ایک ہی طرح کی تاریک تصویر پیش کی جاتی ہے۔ مہذب اور متفکر کے لیے یہی چیز بسا اوقات ہدف طنز و ملامت بن جاتی ہے۔ لیکن یہ بات تسلیم کرتے ہوئے کہ ہر دور کے مشترکہ امور کے علاوہ اپنی مخصوص مشکلات اور اپنے مخصوص مسائل بھی ہوتے ہیں۔ اگر لڑنے

صفت ہونے کی وجہ سے ہر فرد میں ہر کارنامے میں اور ہماری زندگی کے ہر عمل میں دریافت کی جا سکتی ہے۔ ان لوگوں کی غلطی یہ ہے کہ وہ یہ بھول گئے ہیں کہ علم زندگی کی دوسری شاخیں بھی (مثلاً منطقی خیال، قوت ارادی، اخلاق) شاعری کی طرح ہر آدمی کے ہر عمل میں اپنا مقام رکھتی ہیں تنقید کے ذریعے منطقی خیال قوت ارادی اور اخلاق کو بھی اسی طرح اولیت کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ جس طرح شیلی نے شاعری کو دیا شاعری کو اگر ساری دنیا پر پھیلا دیا جائے تو وہ اپنا مخصوص اور ممتاز کردار کھو دیتی ہے اور اس طرح اس کی مخصوص طاقت اور اثر پذیری بھی متاثر ہوتی ہے۔ فی الحقیقت ہم یہ بھی دعویٰ نہیں کر سکتے کہ شاعری کا یہ مخصوص و ممتاز کردار شیلی کی تعریف شاعری میں سامنے آ جاتا ہے جس کی صدا بار بار ہمارے کانوں میں گونجتی رہی ہے یعنی ''بہترین اور مسرور ترین ذہنوں کے بہترین اور مسرور ترین لمحوں کا ریکارڈ'' درحقیقت یہ ایک شاعرانہ یا تخیلی انداز بیان ہے اور اسے شاعری کی مکمل یا فنی تعریف نہیں کہا جا سکتا۔ درحقیقت یہ ایک شاعرانہ یا تخیلی انداز بیان ہے اور اسے شاعری کی مکمل یا فنی تعریف

نہیں کہا جا سکتا۔ شیلی کا سارا مقالہ عقلی وتنقیدی سے زیادہ شاعرانہ ہے۔

شلر اپنے طور پر شاعری سے اور عام طور پر جمالیاتی تعلیم سے یہ مطالبہ کرتا ہے کہ وہ ذہن انسانی کے ارتقاء کے مسئلے کا حل اس طرح پیش کرے کہ انسان کو تشدد سے آزادی دلائے اور حیات وجذبات کی سطح سے اسے عقل کی سطح پر لے جائے یہی وہ مسئلہ تھا جسے اٹھارویں صدی نے اپنے طور پر عقل کے ذریعے روشن خیالی حاصل کرنے کے لیے عقیدے سے حل کیا حتا۔ عقل کے سامنے ساری غلطیاں غائب ہوتی معلوم ہوتی تھیں۔ عقل کے زیر اثر مذہبی اور دنیوی ہتھیار یا دریوں اور جابروں کے ہاتھ سے گر جاتے تھے اور انسان کی فطری نیکی اپنی مکمل فتح کا جشن مناتی تھی۔ یہ وہی مسئلہ تھا جو کانٹ نے اپنے تصور ''توحید'' (Absolute) کے ذریعے پیش کیا۔ جس سے ایک ایسا ناقابل شکست اخلاقی قانون پیدا ہوتا ہے جو اپنی بے خوفی اور شجاعت سے خود ہی تمام جذبات کو خارج کر دیتا ہے۔ شلر معجزہ عقل پر عقیدہ نہیں رکھتا تھا۔ وہ کانٹ کے بتائے ہوئے اس اصول کو' کہ ''احساس'' اور ''اخلاق'' اور ''ہیجان'' اور ''فرض'' ایک دوسرے کے مخالف ہیں تسلیم نہیں کرتا تھا کہ نہ وہ اس بات کو مانتا تھا کہ اخلاق احساس کو دبا سکتا یا اس کا انسداد کر سکتا ہے۔ اس کے لیے قدیم مسئلہ نئے لباس میں ظاہر ہوا تھا۔ اس کے اپنے دور کے سیاسی مسئلے کی صورت میں۔ نئے اور پرانے کے درمیان حقیقی اور عینی کے درمیان سمجھوتا کرانے والے کی تلاش میں۔ وہ جیکوبنس اور رجعت پسندوں دونوں کے حل سے غیر مطمئن تھا۔ اس کے لیے دونوں تباہ کن تھے۔ وہ ایک ایسی حقیقی اور ٹھوس ترقی کا خواہاں تھا جو عقل اور آزادی کی طرف لے جائے۔ لیکن دو عالموں کے درمیان ایک تیسرا عالم فرض کرکے وہ کانٹ کے مسئلے کو' جو درحقیقت جدلیاتی اور مابعد الطبیعیاتی مسئلہ تھا نفسیاتی سطح پر سمجھنے کی کوشش کر رہا تھا۔ کیونکہ حقیقت یہ نہیں ہے کہ پہلے قدرتی یا حسی عالم آتا ہے اور اس کے بعد آزادی یا عقل کا عالم آتا ہے اور نہ یہ بات درست ہے کہ ان دونوں کے درمیان ایک جمالیاتی

عالم آتا ہے۔ بلکہ ہوتا یہ ہے کہ ایک لمحے سے دوسرے لمحے میں نہ رکنے والی تبدیلی ہوتی رہتی ہے جو احساس سے عقل کی طرف بے ترتیب ہیجان سے اخلاقی آزادی کی طرف لے جاتی رہتی ہے۔ اس قسم کی تبدیلی میں شاعری کے لیے کوئی جگہ نہیں ہوتی سوائے ان معنی میں جن کی پہلے وضاحت کی جا چکی ہے۔ کہ شاعری ہر شے پر اس طرح حاوی ہو جاتی ہے جیسے تمام چیزوں پر حاوی آجانے والی روح کا اتحاد سب پر حاوی آجاتا ہے۔ اس طرح وہ منطقی مسئلہ جو شلر کے ذہن میں تھا ترقی یا ارتقاء کی فطرت کے مسئلے میں تبدیل ہو گیا تھا اور اس کا سیاسی مسئلہ یہ رہ گیا تھا کہ وہ حقیقی چیز اور عینی چیز میں ربط تلاش کرے اور قدیم میں جدید کی بنیاد دریافت کرے۔ اسی لیے وہ قدیم اور حقیقی کا احترام کرتا تھا اور اس پر تنقید بھی کرتا تھا۔ اسے قائم بھی رکھتا تھا اور اسے ترک بھی کرتا تھا تا کہ وہ اس عمل سے ایک نئی اور عینی چیز حاصل کر لے۔ اسی قسم کا ایک حل انیسویں صدی کی تاریخی ذہن رکھنے والی آزاد پالیسی سے بھی حاصل ہوا تھا جس کے پیغمبروں میں شلر اور اس کی جمالیاتی تعلیم کے نظریے کو اور زیادہ تنگ بھی یا یہ کہنا زیادہ صحیح ہو گا کہ جمالیاتی مسئلہ علم کی مختلف شاخ سے تعلق رکھتا تھا۔ وہ تعلیم جس کا خواب شلر نے دیکھا تھا اور جس کے ذریعے وہ انسانوں کی ساری مختلف صلاحیتوں کو ہم آہنگ کر دینا چاہتا تھا اور انسان کو ایسی تعلیم دینا چاہتا تھا کہ وہ زندگی کے کسی ایک مخصوص راستے یا مقصد پر نہ رکے' اس تعلیم کو بھی ظاہر ہے کہ خالص شاعری یا جمالیاتی تعلیم نہیں کہا جا سکتا۔ بلکہ دراصل ی تو عالم تعلیم اور عام کلچر کی بات ہے جسے نہ تو پورے طور پر ذہنی یا عقلی کہا جا سکتا ہے اور نہ پورے طور پر فن کارانہ اور تخیلی کہا جا سکتا ہے۔ اس میں عقل اور تخیل قوت ارادی اور ضمیر سب میں بیک وقت ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔

ان دو عظیم ذہنوں کے تصور شاعری کے اختلافات کا جائزہ لینے کے بعد جن میں شاعرانہ جوہر غیر معمولی تھے اگر ہم خود اس تصور کی تعریف کرنے کی کوشش کریں تو یہ

کوشش پہلی دفعہ نہیں کی جا رہی ہو گی۔ شاعری کا تصور دوسرے بنیادی تصورات کی طرح کوئی تلاش کرنے کی چیز نہیں ہے کیونکہ وہ انسان کے ذہن میں اس وقت موجود ہے جب اس کی روح نے پہلی بار

حسن امتیاز صاحب یہ تمام پچھلے صفحات مسودے میں آگے پیچھے ہیں ان کی ترتیب صحیح کر دی گئی ہے لیکن ان میں سے کچھ صفحات اصل مسودے میں موجود نہیں ہیں۔

تصور کہنا چاہے جو غیر خالص ہے کیونکہ وہ قابل اعتراض سنسنی خیزی سے معمور ہے۔ غلط فہمی سے بچنے کے لیے بہتر ہو گا کہ اس شاعری کو جو عینی شاعری کہی جاتی ہے ''پراسرار عیاشانہ'' شاعری (Mystical Voluptuou) کا نام دیا جائے کیونکہ اس کی واضح پہچان یہ ہے کہ وہ ''حسیاتی'' (Sensua) تسکین کو لفاظانہ اور بے جا جذبات سے متحد کرتی ہے گویا کہ اس حسیت (Sensuality) میں ہم کائنات کے سربستہ راز کو تلاش کر لیتے ہیں اور ہمیں ایک قسم کا پرمسرت روحانی وجد حاصل ہو جاتا ہے۔ شاعری اور فنون کا یہ نصب العین مختلف طریقوں سے ایک دوسرے سے مربوط ہے اور جسے ہم تخریب یا زوال (Decadaence) کے لفظ سے موسوم کرتے ہیں۔ اور جس کی خاص شناخت یہ ہے کہ وہ مواد کو ہیئت سے حواسی یا حسی

(Sensuous) کو عینی سے مسرت کو اخلاق سے خلط ملط کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ اول الذکر کو آخر الذکر کی طرح بنا کر قابل احترام ٹھہرایا جاتا ہے اور جادوگرنیوں کی ضیافت ترتیب دی جاتی ہے۔ جہاں شیطان تخت پر جلوہ افروز ہوتا ہے اور لوگ اس کی پوجا کر رہے ہوتے ہیں۔

خالص شاعری کا ایسا غیر خالص تصور شاعری کے الفاظ سے تمام معنی کو الگ کر دیتا ہے یا الگ کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور محض آواز پر توجہ دیتا ہے مگر جن لوگوں نے تمام معنی کو خارج کر دیا ہے قدرتی طور پر ''عدم وجود'' کی تاریکی میں زندگی بسر نہیں کر سکتے۔ انہیں محض اعصابی گدگدی سے ایک مفہوم ان الفاظ میں سے نکالنا پڑتا ہے۔ جس سے کوئی واضح تصویر تو سامنے نہیں آتی بلکہ لاتعداد تصورات وخیالات کا امکان سامنے آتا ہے۔ یہ امکان ہر قاری کے لیے مختلف ہوتے ہیں اور لمحہ بہ لمحہ بدلتے رہتے ہیں۔ اور ان میں ایک کمزور سا تعلق ہوتا ہے جو قرب' تضاد اور نام نہاد تناسب خیال کے دھاگوں سے جڑے ہوتے ہیں۔

ہمارا ارادہ ان شاعروں پر حملہ کرنے کا نہیں ةے جو ایسے اصولوں کے دعویدار ہیں یہ بات یاد رہے کہ شاعرانہ نظریات اور شاعرانہ تخلیق میں کوئی اتفاقی رشتہ نہیں ہے۔ شاعرانہ فطرت رکھنے والے شاعر بھی ہیں جو ایسے یا اس سے بھی خراب اصول پیش کرنے کے باوجود خوبصورت تخلیقات پیش کرتے ہیں۔ برخلاف اس کے بہترین نظریات رکھنے والے اور شاعرانہ فطرت نہ رکھنے والے لوگ بھی موجود ہیں جو ایسی بے اثر اور بے مزہ چیزیں لکھتے ہیں جنہیں کوئی نہیں پڑھتا۔ رہی یہ بات کہ ہمارے جدید میولیس' بیولیس اور سفینس عام طور پر ''خالص شاعری'' کے جھنڈے تلے جمع ہیں تو اس سلسلےمیں مجھے یہ کہنا ہے کہ ''خالص شاعری'' شاعری کا جدید فیشن ہے اور عام ذہن ہمیشہ فیشن پر چلنے کو ترجیح دیتا ہے۔ مگر فی الوقت چونکہ ہمیں صرف نظریہ ہی سے سروکار ہے اس لیے ہم اپنی بحث کو اسی تک محدود رکھیں گے یہاں یہ بات اہمیت رکھتی

ہے کہ اگر ہم نظریے کی حیثیت سے خالص شاعری کے تصور کو صحیح مان لیں تو یہ تصور شاعر کے تصور ہی کو ختم اور ہمارے مسئلے کو برباد کر دے گا۔ عملی تنقید کے اصول کی حیثیت سے اس کی بہت کم یا کچھ بھی اہمیت نہیں ہے۔ اب تک کسی کو بھی یہ توفیق نہیں ہوئی کہ اس نظریے کا اطلاق شاعری کی تاریخ پر کرتا ہے۔ قدیم شاعری اس نظریے کے تقاضے کو پورا نہیں کرتی اور یہ عظیم ترین شاعروں میں جیسے ہومر، سوفوکلیز دانتے اور شیکسپئر میں سب سے کم نظر آتا ہے بلکہ ان کی شاعری اس نظریے کی پول کھول دیتی ہے۔ اس طرح اس مدرسے کے نام نہاد نقاد یا تو تمام قدیم فن کو نظر انداز کر دیتے ہیں گویا قدیم فن کسی مخصوص قانون کے مطابق مطعون ہو گیا ہے اور جسے نظر انداز ہی کیا جانا چاہیے۔ یا پھر وہ یہ رائے دیتے ہیں کہ سارے قدیم شاعر بدنصیب تھے کیونکہ تصنیف کرتے وقت وہ الہام کے اس شرارے کو کھو بیٹھتے ہیں جو ان کی نظموں میں کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ عملی تنقید میں یہ نظریہ اپنے بھائی فن کاروں کو تسکین اور عزت بخشنے کے علاوہ بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔ یہ لوگ آپس میں ایک دوسرے کی تعریف اور مدح میں لگے رہتے ہیں حالانکہ اس وقت تعریف کے بجائے ہنسنا زیادہ مناسب ہوتا۔ عام طور پر اس تنقید کو مستقبل کی تنقید اور مستقبل کے فن کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے جو محض دکھاوے کی بات معلوم ہوتی ہے۔

یہ نظریہ اگر صحیح ہوتا تو شاعری عیاشانہ سنسنی خیزی کے سوا کچھ نہ رہتی۔ روح کی زندگی پر اس کا کوئی اثر نہ ہوتا۔ وہ خیال اور قوت ارادی سے کچھ حاصل نہ کر سکتی اور نہ روح کا پر آہنگ اتحاد قائم کر سکتی۔ اپنی بہترین حالت میں وہ اس قسم کی لطف اندوزیوں سے تعلق رکھتی جو جسمانی ضروریات کو پورا کرتی ہے جیسے شراب تمباکو مقویات اور ادویات باہ وغیرہ۔ ہم اس مکان کو بھی خارج نہیں کر سکتے کہ لفظی وصوتی دواؤں کے بنانے والے اپنی مصنوعات پر خالص نظموں کا لیبل لگا کر یہ کہتے ہیں کہ ان کی یہ جسمانی لذت پرستی بناوٹی نہیں بلکہ حقیقی ہے۔ ایسے لوگوں کو دیوانہ پاگل اور

خبطی ہ کہا جا سکتا ہے۔

خالص شاعری اس اصطلاح کے خالص معنی میں یقیناً ''آوازوں'' کا نام نہیں ہے اور یقیناً یہ ایسی آوازیں بھی نہیں ہیں جو نثر کی آوازوں کی طرح منطقی معنی رکھتی ہیں۔ ان سے نہ تو کوئی تصور کوئی فیصلہ' کوئی نتیجہ سامنے آتا ہے اور نہ کسی خاص واقعہ کی داستان سامنے آتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ وہ کوئی منطقی معنی نہیں رکھتیں تو اس کے یہ معنی نہیں ہیں کہ ان میں بغیر روح کی محض طبعی آواز ہوتی ہے۔ ایسی مجسم روح جو اپنے جسم سے مختلف نہیں ہوتی۔ شاعری میں سچائی کی روح کو نثر میں سچائی کی روح سے ممتاز کرنے کے لیے جمالیاتی سائنس نے ''وجدان'' کا لفظ مستعار لیا ہے شاعرانہ وجدان اور شاعرانہ اظہار ایک ساتھ پیدا ہوتے ہیں۔ اس لفظ سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ شاعرانہ وجدان کو منطقی الفاظ میں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ ایک لامحدود چیز ہے جس کا ہمسر اس راگ کے سوا کوئی دوسرا نہیں ۃ ے جس کے ذریعے وہ ادا کی گئی ہے۔ جسے گایا تو جا سکتا ہے لیکن نثر یں ادا نہیں کیا جا سکتا۔ یہ سمجھنا مشکل ہے کہ لوگوں کا کیا مطلب ہوتا ہے جب وہ اپنی اس خواہش کے ماتحت کی شاعری محض آواز اور آواز کے سوا کچھ نہ ہو یہ کہتے ہیں کہ شاعری محض ''موسیقی'' ہے یا اسے محض موسیقی ہی ہونا چاہیے۔ گویا وہ یہ سمجھتے ہیں کہ موسیقی محض آواز کا نام ہے اور اس کی اپنی کوئی روح نہیں ہوتی جس کی بنا پر ہم یہ کہہ سکیں کہ موسیقی کو شاعری ہونا چاہیے۔ یہ کہنا ایک فریب ہے کہ ایک نظم ہمیں آوازوں سے متاثر کرتی ہے اور یہ آوازیں ہمارے کانوں کو وجد میں لے آتی ہیں۔ دراصل جس چیز کو وہ وجد میں لاتی ہے وہ قوت متخیلہ ہے اور قوت تخیل ہمارے جذبے کو وجد میں لے آتا ہے......

ہم جب اس قسم کی غلطیوں پر بحث کر رہے ہیں تو مجھے یہ کہنے کی اجازت دیجیے کہ ہمیں فن کاروں کی ایسی غلطیوں کی طرف دھیان نہیں دینا چاہیے جب وہ اپنے فن کارانہ مقاصد اور طریقوں کے بارے میں بات کرتے ہیں یا اپنے الہامی تجربے کو ان

طبعی نشانیوں کی مدد سے بیان کرتے ہیں جو نظم لکھنے سے پہلے یا لکھتے وقت یا لکھنے کے بعد ظاہر ہوئی ہیں۔ ایسے بیانات یقیناً زیادہ وزنی نہیں ہوتے اور انہیں فلسفیانہ اور سائنسی نقطہ نظر سے ٹھوس نہیں کہا جاسکتا۔ بہت زمانہ ہوا کہ ایک ایسے شخص نے جس میں بے حد شاعرانہ صلاحیتیں تھیں مجھ سے کہا کہ شاعری اس پر ہمیشہ شدید پیٹ کے درد کی طرح اترتی ہے اور جب وہ اس کا اظہار کرتا ہے تو اس کے چہرے سے درد اور قے کے آثار نمایاں ہوتے ہیں.....ایک اور لیکچر (۱) میں جو ایک شاعر نے اسی سال کیمبرج میں دیا ہے اس نے بھی جسم کے اس حصے کی طرف اشارہ کیا ہے۔ اس لیکچر میں اس نے بتایا ہے کہ شاعری ایک ''رطوبت'' ہے۔ اس رطوبت کی طرح جو صنوبر کے درخت سے نکلتی ہے یا وہ اس موتی کی طرح ہے

---

(1) The Name and Nature of Poetry by A.F.Housman, Cambridge University Press, 1933.

جو ایک بیمار گھونگھے کے پیٹ میں تشکیل پاتا ہے۔ اس نے یہ بھی بتایا کہ شاعری کے پیدا ہونے کا مقام جوف معدہ ہے۔ مجھے یاد آیا کہ گوئٹے بھی اس ضمن میں پیٹ ہی کی ات کرتا ہے۔ اس کا تجربہ یہ تھا کہ اگر وہ اچھی شاعری پیدا کرنا چاہتا ہے تو ضروری تھا کہ اس کا ہضم کرنے والا حصہ بے حد صحت مند ہو۔ اس سے وہ یہ نتیجہ نکالتا ہے کہ غیر معمولی تخلیقی قوتوں کے لحاظ سے ولیم شیکسپیئر سے بہتر معدہ رکھنے والا کوئی نظر نہیں آتا۔ شاعرانہ عمل معدہ پر کوئی بھی اثر ڈالتا ہو لیکن یہ بات ہرگز درست نہیں ہے کہ جس کا ذکر کیمبرج کے لیکچر میں کیا گیا ہے کہ شاعری ذہنی کے بجائے طبعی ہوتی ہے۔ اگر غلطی سے اس بات کو صحیح مان لیا جائے تو شاعری توہم پرستانہ تضاد کا کھیل بن

کر رہ جائے گی۔

اب اگر شاعری ''وجدان'' اور ''اظہار'' سے عبارت ہے اور اگر شاعری امیجری اور آواز کے ملنے سے پیدا ہوتی ہے تو وہ کون سا مواد ہے جو آواز اور امیجری کی صورت اختیار کرتا ہے۔ وہ پورا آدمی ہے جو آدمی جو سوچتا ہے ارادہ کرتا ہے۔ محبت اور نفرت کرتا ہے۔ جو طاقتور بھی ہے اور کمزور بھی۔ جو عظیم بھی ہے اور ستم رسیدہ بھی۔ جو اچھا بھی ہے اور برا بھی۔ وہ آدمی جو زندگی کی خوشیوں اور غموں میں پھنسا ہے اور ساتھ ہی ساتھ وہ آدمی جو اس میں پیوست ہے۔ ارتقاء کے عمل میں انسان کی ساری فطرت کی کاوش شامل ہوتی ہے۔ لیکن بھرپور زندگی سے پیدا ہونے والے خیالات عوامل اور جذبات جب شاعری کا مواد بنتے ہیں تو پھر وہ فیصلہ کرنے والے خیال پورے ہونے والے عمل، نیکی اور بدی، حقیقی خوشی یا ڈھا دینے والے غم نہیں رہ جاتے بلکہ یہ سب جذبات اور احساسات بن جاتے ہیں اور امیجری کی شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ یہی شاعری کا جادو ہے۔ سکون اور اضطراب کا ملاپ ہے۔ جذباتی رجحان اور قابو کرنے والے دماغ کا اتحاد ہے۔ یہ غور و فکر کی فتح ہے مگر ایسی فتح جو اب تک جنگ کے اثر سے دگرگوں ہے۔ جس کا ایک پیر ہارے ہوئے مگر زندہ دشمن پر ہے۔ شاعرانہ جینیس تنگ راستہ تلاش کرتی ہے جس میں جذبات ٹھنڈے پڑ جاتے ہیں اور سکون جذبات سے معمور ہو جاتا ہے۔ اس راستے پر ایک طرف محض فطری احساس ہوتا ہے اور دوسری طرف فکر اور تنقید جو فطرت سے دو درجہ ہوتی ہے۔ یہ ایسا راستہ ہے جس پر کم درجے کی صلاحیتیں رکھنے والے فن کے دائرے میں آسانی سے گھس آتے ہیں اور رومانی یا کلاسیکی کہلائے جانے لگتے ہیں شاعرانہ ذوق رکھنے والا شخص بھی اسی تنگ راستے پر چلتا ہے جہاں وہ شاعری کی مسرت میں شریک ہو جاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ یہ خوشی کیسے وجود میں آتی ہے؟ یہ درد کیسے ہمکنار ہوتی ہے؟ عجیب مٹھاس اور نرمی سے معمور، ہیجانات اور نفرت، خواہشات اور ترک دنیا زندگی کے لطف اور موت کی خواہش کے

درمیان پارہ پارہ اس سے پھر بھی خوشی پیدا ہوتی ہے۔ اور یہ خوشی کامل ہیئت اور حسن سے پیدا ہونے والی خوشی ہوتی ہے۔

کیا شاعری سے یہ لطف حسن سے یہ خوشی نایاب یا عام ہے؟ یہ نایاب بھی ہے اور عام بھی۔ ایک مستقل عادت کی صورت میں یہ نایاب ہے اور ان منتخب روحوں کے لے مخصوص ہے جو اس کے لیے پیدا ہوتی ہیں یا تعلیم کے ذریعے جن کی تربیت کی گئی ہے وہ اسی طرح عام ہے جیسے تمام اچھے ذہنوں کا فطری رجحان۔ جہاں اسے پانا مشکل ہے۔ وہ وہ مقام ہے جہاں تاریخی کارناموں کے پیشہ ور طالب علموں کا گروہ رہتا ہے۔ یہ لوگ زندگی بھر شاعروں کی تصانیف پڑھتے ہیں۔ ان پر تبصرے لکھتے ہیں۔ ان کی شرحیں لکھتے ہیں۔ ان کے مختلف معانی پر بحث کرتے ہیں ان کے مخرج و ماخذ تلاش کرتے ہیں۔ سوانحی مقدمے اور حواشی لکھتے ہیں۔ لیکن ان سب باتوں کے باوجود ان کی ذات شاعرانہ گرمی کا تجربہ کرنے سے محروم رہتی ہے۔ بہر حال ایسا ہی مذہب کے سلسلے میں ہوتا ہے۔ جس کو علوی و سفلی، اعلیٰ و پست دونوں ذہن محسوس کرتے ہیں مگر وہ لوگ (پادری) محسوس نہیں کرتے جو مذہبی رسوم کو بے خیالی اور بغیر دلی احترام کے پورا کردیتے ہیں۔

اگر ہم شاعری کے تصور کو کڑی نظر سے دیکھیں اور اسے مناسب حدود میں رکھیں تو اس سے وہ تمام مخصوص منصب، جو اس پر اس کی فطرت کے خلاف عائد کیے گئے ہیں الگ ہو جائیں گے اور شاعری عزت و احترام کے اس اعلیٰ مقام سے بھی گر جائے گی جو شیلی نے یہ کہہ کر کہ شاعری ہر قسم کی سماجی زندگی کا مخرج ہے اسے عطا کیا ہے۔ ہم شاعری کو انسانی معاشرے کے روحانی نشاۃ الثانیہ نئی زندگی اور نئی تازگی کے لیے استعمال کر سکتے ہیں مگر صرف اس کی روح اور فطرت کے مطابق۔ نہ ایسے کہ وہ انسان کی دوسری ساری قوتوں اہلیتوں اور رشتوں کی جگہ لے سکتی ہو۔ مختصراً یہ کہ ہم شاعری کو مقصد کی طرف لے جانے والے راستوں میں سے ایک راستہ سمجھیں۔ خیال کے

راستے فلسفے مذہب ضمیر اور سیاسی عمل کے راستے بھی اسی منزل کی طرف لے جاتے ہیں۔اور پھر عمل کا وہ رستہ جو معاشی مفاد پیدا کرنے کا مقصد رکھتا ہے۔ یہ وہ عمل ہے جو سنجیدگی سے جاری ہونے پر انسان کے اس آفاقی جدوجہد کا حصہ بن جاتا ہے۔جس پر اس کی تمام قوت اور استقلال کا انحصار ہے۔ان میں سے ہم کوئی سا بھی راستہ اختیار کریں ہمیں دوسرے راستوں پر بھی چلنا پڑے گا۔اور آخر میں ہم دیکھیں گے کہ وہ ایک دوسرے سے نہ تو مختلف ہیں اور نہ متوازی بلکہ ایک ہی دائرے میں جا کر سب ملتے ہیں۔وہ دائرہ جو انسانی روح کے اتحاد کا دائرہ ہے۔یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ ہر راستے پر ’اتفاق‘‘ سے بھی واسطہ پڑتا ہے۔(حالانکہ جب ہم تمام عالم کو وسیع تناظر میں دیکھتے ہیں تو یہ ’’اتفاق‘‘ اتفاق معلوم نہیں ہوتا۔ بلکہ واقعات وعوامل کا منطقی نتیجہ ہوتا ہے)اور اس اتفاق کی وجہ سے ایک فرد چلتے چلتے آدھے راستے پر نکل کر رک جاتا ہے۔اور جو مقصد اس کے سامنے تھا اس تک نہیں پہنچتا اور اس طرح وہ یک طرفہ اور نامکمل رہ جاتا ہے۔اس راستے پر چلتے ہوئے فلسفی بھی نظر آتا ہے جو اپنے فلسفے کی عملی ضروریات پوری نہیں کرتا۔وہ اچھی بات دیکھتا اور بتاتا ہے۔لیکن عمل بری بات پر کرتا ہے یا اور کچھ نہیں تو اس وقت کاہلی و بے عملی کا ثبوت دیتا ہے جب اسے ایک شہری اور ایک سپاہی کی حیثیت سے اپنے فرائض پورے کرنے چاہئیں تھے۔اس راستے پر فن کارانہ فطرت رکھنے والا (جینیس) بھی نظر آتا ہے جو شاعری کے خوابوں کو فلسفیانہ خیالات اور عمل مسلسل کے راستے پر نہیں لاتا۔دونوں آدھے آدمی ہیں۔لیکن زندگی (کی نشوونما) کو روکنے کا یہ عمل اوری رخنہ جو ایک فرد کو سب سے زیادہ عزیز ہوتا ہے۔ اور پھر سہل نیکی اور ڈھیلے اخلاق والا فلسفی اپنی آنکھوں سے اپنی فلسفیانہ ہماہمی کو خشک ہوتے ہوئے دیکھتا ہے اور خود اپنی فکر سے اس کا ایمان اٹھ جاتا ہے۔ اسی طرح شاعری کا عاشق اور خلاق محسوس کرنے لگتا ہے۔کہ انسانی تجربات کا اس کا اپنا سرمایہ ختم ہو جاتا ہے اور پھر رفتہ رفتہ وہ صرف ’’طرز‘‘ پر زور دینے لگتا ہے اور داروغہ ادب

بن کر رہ جاتا ہے۔اسی اثنا میں ہمیں اپنی جگہ‘جہاں تک ہمارا فطری رجحان تربیت اور ذوق اجازت دے دوسروں کو شاعری کے راستے پر لانا چاہیے‘جس پر چل کر وہ ہمیشہ قائم رہنے والی جوانی کے ختم نہ ہونے والے چشمے تک پہنچ سکیں۔کیا وہ ہمارے ساتھ چلیں گے یا انکار کر دیں گے؟ کیا وہ ہم سے ہمدردانہ بات کریں گے؟ کیا وہ انکار اور نفرت سے ہمارے ساتھ ہو جائیں گے اور ایک خراب رفیق سفر ثابت ہوں گے‘یقیناً میں ایک احساس کو چھپانا نہیں چاہتا۔یہ احساس مجھ سے ہی مخصوص نہیں ہے۔یہ مجھے گزشتہ سال سے پریشان کر رہا ہے۔اور وہ احساس یہ ہے کہ جب میں اونچی آواز میں دانتے‘پٹرارک یا فوسکولو کا کوئی بند یا مصرع پڑھتا ہوں تو مجھے ان کی آوازوں کی بازگشت سنائی نہیں دیتی۔مجھے افسوس ہوتا ہے کہ فضا مخالف اور اجنبی ہے اور اس فضا میں ان عظیم ہستیوں کے عظیم الفاظ کو دہرانا گناہ عظیم ہے۔وہ الفاظ جو مختلف دنیا میں پیدا ہوئے تھے اور مختلف دنیا سے مخاطب تھے لیکن کیا ان کے معنی یہ ہیں کہ ہم اپنی ذات کے اندر اتر کر گم ہو جائیں؟ کیا یہ مناسب ہوگا کہ ہم خاموش ہو جائیں یا پھر اپنے دل سے اس طرح شرما شرما کر باتیں کرنے لگیں جیسے ہم اپنی گزشتہ خوشیوں کے خواب دیکھتے وقت کرتے ہیں یا پھر یہ بات اس کی علامت ہے کہ ہمیں اس رکاوٹ کو اپنے راستے سے ہٹا دینا چاہیے؟ یہاں مجھے ایک مختلف قسم کے دیومالائی منظر کی تصویر کھینچنے کی اجازت دیجیے۔تصور کیجیے کہ ہم آدمیوں اور جوانوں کے ایک ایسے مجمع میں ہیں جو ایک دوسرے کے مخالف ہیں۔ایک دوسرے سے الگ‘کٹے کٹے اور غصے میں بھرے بیٹھے ہیں۔ ہر شخص اپنے تنگ دائرے میں محصور ہے۔ اچانک کوئی شخص شاعری کی کتاب کھولتا ہے اور زور زور سے پڑھنے لگتا ہے۔جب شاعری سے موسیقی کا راگ نکلتا ہے تو تصورات ان آنکھوں کے سامنے پھرنے لگتے ہیں تو ان کے دلوں میں کوئی چیز حرکت کرنے لگتی ہے۔ان کی روحیں اس کی طرف مائل ہونے لگتی ہیں۔ اور ان کا تخیل بیدار ہو جاتا ہے۔وہ معنی خیز وزن کو اس کے موضوع کے اتار چڑھاؤ

اور اس کے آہن میں محسوس کرتے ہیں۔ اس اتار چڑھاؤ اور آہنگ میں وہ جذبہ حیرت کے ساتھ کسی ایسی چیز کو یاد کرنے لگتے ہیں جو ان کے اندر سو گئی تھی ٹھنڈی ہو گئی تھی یا مرگ ہوتی۔ یعنی ان کی مشترک اور عام انسانیت۔ کیا اس احساس کے بعد بھی وہ ایک دوسرے کو اجنبی اور دشمن کی طرح دیکھتے رہتے ہیں؟ کیا وہ اب بھی الگ الگ ہیں جب کہ ان کے درمیان ایک رشتہ قائم ہو چکا ہے؟ جب انہوں نے دنیائے حسن و جمال کی ایک لمحاتی جھلک دیکھ لی ہے اور جان لیا ہے کہ اس دنیا میں وہ بھائی بھاء ہیں کیا آسانی انکشاف کا یہ لمحہ یوں ہی ضائع ہو جاتا ہے اور ان کے ذہن پر اپنا کوئی نقش نہیں چھوڑتا؟ کیا یہ لمحہ ایسے ہی دوسرے لمحات کی ضرورت پیدا نہیں کرتا؟ نہ صرف اس قسم کی نظموں مصرعوں، موسیقی اور مصوری کی بلکہ ان خیالات کی بھی جو ذہن کو منور کر دیتے ہیں اور ان کے کارناموں کی جع دل کو بڑھاتے اور حوصلہ پیدا کرتے ہیں۔

غلط امید اور حد سے زیادہ اعتماد کو کم کرنے کے لیے یہ کہا جا سکتا ہے کہ دنیا سخت اور بوجھل ہے اور اسے انفرادی نیک نیتی اور شاعرانہ تصورات سے زیادہ کسی چیز کی ضرورت نہیں۔ لیک اس کے ساتھ ہی ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ یہ سخت اور بوجھل دنیا ''حرکت'' کر رہی ہے اور عمل حرکت ہی سے اس کا وجود قائم ہے۔ اور یہ صرف ہمارے متحد عمل و کاوش سے حرکت کرتی ہے اور آگے بڑھتی ہے۔ ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ ہم میں سے ہر ایک چھوٹا بڑا دوسروں نے اپنے رشتے کے بارے میں تمام دنیا کے سامنے جواب دہ ہے۔ اگر ہم بھی شاعری کے عاشق کی حیثیت سے اپنی قوت کے مطابق زور لگائیں تو ہم بھی اپنے فرائض سے عہدہ برا ہو جائیں گے۔

☆☆☆

آئی۔اے۔رچرڈس

(1893-1979)

آئیور آرمسٹرونگ رچرڈس 1893ء میں چیشائر (انگلستان) میں پیدا ہوا۔ 1915ء میں کیمرج سے بی۔اے کیا 1921ء میں سی کے اوگڈن اور جے ووڈ کے ساتھ مل کر جمالیات کی بنیادیں تصنیف کی۔ 1922ء سے 1929ء تک میگڈالن کالج میں ادب اور اخلاقی فلسفے کی تعلیم دیتا رہا۔ اسی زمانے میں اس نے کئی کتابیں شائع کیں جن کے نام (۱) یہ ہیں۔ معنی کے معنی 1924 ادبی تنقید کے اصول 1924ء سائنس اور شاعری 1925ء عملی تنقید 1929۔

1926ء میں ڈوروتھی سے جو خود بھی ادیبہ تھی شادی ہوئی۔ 1929-30ء میں سنگ ہوا یونیورسٹی میں پروفیسر کے عہدے پر فائز رہا۔ 1931ء میں ہاورڈ یونیورسٹی آیا۔ 1939ء میں پھر ہاورڈ یونیورسٹی کے اسٹاف میں شامل ہو گیا اس کے بعد (Semantics) اور بنیادی انگریزی

---

(1) Meaning of Meaning: Principles of Literary Critisism: Science and Poetry: Practical Critisism.

۱۔ رچرڈس کی دوسری کتابوں کے نام یہ ہیں:

Mencuis of the Mind	1931
Experiments in Multiple Definition	1931
Basic Rules of Reason	1933

Coleridge on Imagination 1934

The Philosophy of Rhetoric 1936

Interpretation & Teaching 1938

How to Read a Page 1942

Plato's Republic: a New Version Founded on Basic English 1942

The Wrath of Achilles 1950

(Basic English) کی ترویج و اشاعت تک اس کی دلچسپیاں محدود رہ گئیں۔

نقاد کی حیثیت سے رچرڈس کی ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ وہ ایک ماہر نفسیات کے سائنسی انداز نظر سے ادب کا مطالعہ کرتا ہے فنون لطیفہ کی سائنسی تاویل ذہن انسانی کی پرانی خواہش رہی ہے۔ یہ خواہش ارسطو کے ہاں بھی نظر آتی ہے۔ اور جدید شکل میں گوئٹے اور ورڈسورتھ کی تحریروں کے بعض حصوں میں بھی ملتی ہے۔ کالرج بھی کہیں کہیں اس انداز نظر کا حامل نظر آتا ہے اس وقت تک مجبوری یہ تھی کہ علم نفسیات کے فن نے کوئی خاص ترقی نہیں کی تھی۔ لیکن بیسویں صدی میں یہ علم خاصی ترقی کر چکا تھا۔ رچرڈس نے مابعد الطبعیات کے مقابلے میں ''نیورولوجی'' (Neurology) کو اہمیت دی۔ یہی وہ نقطہ نظر ہے جس کا وہ نمائندہ ہے۔ رچرڈس ایک جگہ لکھا ہے کہ ۳۰۰۰ء تک اگر ہر چیز اسی طرح ترقی کرتی رہی تو جمالیات نفسیات اور جدید نظریات اقدار فرسودہ بے معنی اور از کار رفتہ نظر آئیں گے۔

ایک سائنٹفک نقاد کی حیثیت سے جب رچرڈس ادب کا مطالعہ کرتا ہے تو وہ بھی کروچے کی طرح قدیم اصطلاحات اور ادب کی قدیم اصناف کو مسترد کر دیتا ہے۔ اس

کا نقطہ نظر یہ ہے وہ ہر طرف تبدیلیاں آ رہی ہیں اور یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی نئی تشکیل کریں گی۔ وہ باتیں جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں ضروری نہیں ہے کہ ہمارے اور ہمارے بچوں کے لیے بھی مفید ہوں۔ لیکن ہم آج بھی ویسے ہی سوچ رہے ہیں جیسے آج سے ۵ ہزار سال پہلے سوچتے تھے۔ رچرڈس کا خیال ہے کہ یہی بات یقیناً شاعری کے مروجہ نظریات کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ آج کی سائنسی اور خصوصیت کے ساتھ علم طبیعیات و نفسیات کے ترقی کے باعث انسان کا پورا طرز فکر بدل رہا ہے۔ اب تک شاعری کے ارے میں دو موجہ رو ہے ملتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ شاعری کا مستقبل نہایت شاندار ہے۔ اس کا علمبردار میتھیو آرنلڈ ہے دوسرا رویہ یہ ہے کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ شاعری تہذیب انسانی کے بچپن کا کھلونا تھی اور اب ظاہر ہے کہ جب تہذیب اپنی بلوغت کو پہنچ چکی ہے تو اس میں شاعری کی موت کا اعلان بھی کر دیا تھا۔ شلر اور شیلی نے اسی نقطہ نظر کے خلاف آواز اٹھائی تھی اور شاعری کا جواب پیش کر کے شاعری کو انسان کی نجات کے لیے پکارا تھا۔ کروچے نے بھی یہی سوال اٹھایا تھا اور کہا تھا کہ ہم ایک ایسے ہی دور میں زندہ ہیں جو شاعری سے وہی مدد چاہتا ہے جو شلر اور شیلی نے اپنے زمانے میں اس سے مانگی تھی۔ رچرڈس بھی اپنے دور کے حالات و عوامل کو سامنے رکھ کر یہی سوال اٹھاتا ہے اور علم نفسیات کی مدد سے یہ کہتا ہے کہ وہ تبدیلیاں جو ہمارے دور میں ہمارے رویوں میں اور ہمارے تصور کائنات میں پیدا ہوئی ہیں یقیناً ایسی ہیں کہ ہماری شاعری سے نئے تقاضوں کا مطالبہ کرنا چاہیے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری بھی ساکت نہیں رہتے اب ہمیں کائنات کے جادوئی نظریہ۔ سے ''سائنسی نظریہ'' کی طرف آنا ہو گا۔ اسی لیے وہ شاعرانہ تجربات کو تجربہ گاہ کی کسوٹی پر دیکھنے اور پرکھنے کا خواہش مند ہے۔ رچرڈس کہتا ہے کہ ہر نظم اپنی نوعیت کی ایک ایسی منفرد چیز ہوتی ہے جو کسی قانون کے سامنے جواب دہ نہیں ہوتی۔ اور اس کی بنیادی اہمیت یہ ہے کہ وہ تجربہ کا ریکارڈ ہوتی

ہے اس کا تعلق نہ تو علم سے ہوتا ہے اور نہ فلسفیانہ صداقتوں یا حسن کے کسی تصور سے۔ ہر نظم اپنی جگہ ایک نئی صنف ہوتی ہے جس کا اپنا قانون اپنا ضابطہ ہوتا ہے اور وہ ایک تجربے کا نئے طریقے سے اظہار کرتی ہے۔ اس کا اپنا منصب ہوتا ہے۔ لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ اب تک ہم اس لائق نہیں ہوئے ہیں کہ اس تجربے کو جو کسی نظم میں پیش کیا گیا ہے ہم تجربہ گاہ میں تجزیہ کر کے بیان کر سکیں۔

رچرڈس ایک اچھے نقاد کی تین خصوصیات بتاتا ہے۔ ایک یہ کہ اس میں کسی مخصوص تجربے تک پہنچنے کی صلاحیت ہو اور اس صلاحیت کو اس نے مشق سے سنوار لیا ہو۔ دوسرے یہ کہ اس میں مختلف تجربات کے درمیان فرق کرنے کی صلاحیت ہو۔ تیسرے یہ کہ نقاد کے پاس مستقل فیصلہ کن اقدار ہوں جن کے حوالے سے وہ کسی نظم کے تجربے کو بیان کر سکے۔ پہلی دو خصوصیات کا تعلق فن کارانہ ابلاغ سے ہے اور تیسری کا تعلق شاعری کی ضرورت اور اس کے جواز سے ہے رچرڈس نے زبان و معنی کے رشتے پر بہت کچھ لکھا ہے اور اشاریت کی سائنس ایجاد کی ہے۔ وہ سائنسی سطح پر صحیح اشکال اور ڈائی گرام بناتا ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ شاعری کا ایک مخصوص اثر یہ ہے کہ وہ رخ اور رویوں کو متعین کرتی ہے۔ شاعری ایک ذریعہ ہے جو ہدایت دیتی ہے اور جذبات کو ابھارتی ہے۔ اس کی تنقید نگاری سے تنقید میں نفسیاتی سکول کا آغاز ہوتا ہے ایلیٹ رچرڈس کی تنقید کے بارے میں لکھا ہے کہ ''رچرڈس کی اخلاقیات یا نظریہ اقدار ایسا ہے کہ جسے میں تسلیم نہیں کر سکتا۔ میں کوئی ایسا نظریہ تسلیم نہیں کر سکتا جس کی عمارت خالص انفرادی نفسیاتی بنیادوں پر کھڑی ہو۔ میں جس بات پر زور دینا چاہتا ہوں یہ ہے کہ بنیادی طور پر رچرڈس وہی کام کر رہا ہے جو آرنلڈ کرنا چاہتا ہے یعنی جذبات کو عقیدے کے بغیر محفوظ کرنا''۔

''سائنس اور شاعری'' جسے آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے رچرڈس کا وہ نمائندہ مضمون ہے جو اس کے فکر و نظر کی پوری پوری طرح ترجمانی کرتا ہے۔

آئی۔اے۔رچرڈس

سائنس اور شاعری

(1926)ء

''شاعری کا مستقبل بہت شاندار اور نہایت وسیع ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا بنی نوع انسان کو شاعری پر زیادہ سے زیادہ اعتماد حاصل ہوتا جائے گا۔ کوئی مذہب ایسا نہیں ہے جو اپنی جگہ سے ہل نہ گیا ہو۔ کوئی مسلمہ عقیدہ ایسا نہیں ہے جو شک سے بالاتر ہو اور کوئی بندھی ٹکی روایت ایسی نہیں ہے جو ختم ہوتی دکھائی نہ دے رہی ہو۔ ہمارا مذہب مادیت کے زیر اثر آ کر فرضی حقائق کے جال میں پھنس گیا ہے اور مذہبی جذبات بھی انہی فرضی حقائق کا شکار ہیں اور یہ حقائق بھی ساتھ چھوڑ رہے ہیں۔ لیکن شاعری کے لیے خیال ہی سب کچھ ہے''......میتھیو آرنلڈ

پہلا باب

عام صورت حال

فی زمانہ انسان کا مستقبل اتنا روشن نہیں ہے کہ وہ اسے بہتر بنانے کا کوئی ذریعہ بھی اپنے ہاتھ سے جانے دے۔ اس نے حال ہی میں اپنے رسم و رواج اور طرز زندگی میں بہت سی تبدیلیاں کی ہیں کچھ ارادتاً اور کچھ اتفاقاً۔ ان تبدیلیوں کے ساتھ ہی ایسی دور رس تبدیلیاں بھی آئی ہیں کہ مستقبل قریب میں یہ تبدیلیاں ہماری انفرادی و اجتماعی زندگی کی تشکیل نو کردیں گی۔ اپنے ماحول کے ساتھ ساتھ انسان بھی بذات خود بدل رہا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ وہ ماضی میں بھی بدلا ہے لیکن شاید اتنی تیزی سے وہ پہلے کبھی نہیں بدلا۔ اس کا ماحول نفسیاتی ' معاشی ' سماجی اور سیاسی خطرات کو جلو میں لیے اتنی تیزی سے ایک دم سے شاید اس سے پہلے کبھی نہیں بدلا۔ تبدیلیوں کا اس طور پر اچانک آنا ہمارے لیے خطرے کی بات ہے۔ انسانی فطرت میں کچھ اس طرح بنی ہے کہ وہ تبدیلیوں کی مزاحمت کرتی ہے۔ ہم اس وقت زبردست خطرے سے دوچار ہوتے ہیں اگر ہمارے کچھ طور طریقے تو بدل جائیں گے لیکن دوسرے طریقے جو ان تبدیلیوں کے ساتھ بدلنے چاہئیں تھے اسی طرح باقی رہیں۔

ہزاروں سال پرانی عادتیں آسانی سے نہیں چھوڑی جاسکتیں۔ بالخصوص جب وہ ہماری فکر ' ہمارے عقیدہ کی عادتیں ہوں۔ اور جب کہ وہ بدلتے ہوئے ماحول سے متصادم بھی نہ ہو رہی ہوں اور کھلے بندوں ہمیں نقصان یا تکلیف بھی نہ پہنچا رہی ہوں۔ تاہم نقصان بہت زیادہ ہوسکتا ہے۔ یہ بات دوسری ہے کہ ہم اس نقصان سے واقف نہ ہوں۔ 1590ء سے پہلے کسی شخص کو بھی یہ معلوم نہ تھا کہ پتھر کے بارے میں ' جب وہ اوپر سے نیچے گرتا ہے تو ہمارے خیالات کتنے غلط ہیں! لیکن جب گلیلیو نے

اس راز کا انکشاف کیا تو جدید دنیا کو اصل حقیقت کا پتا چلا 1800 ء سے پہلے صفائی کا ضرورت سے زیادہ خیال رکھنے والے صرف چند خبطیوں کو ہی یہ بات معلوم تھی کہ صفائی کی عام روایتی طریقے خطرناک حد تک ناکافی ہیں۔ جب سے لسٹر نے نئی تبدیلیوں کی اہمیت واضح کی ہے بچوں کی مدت عمر کا اوسط اب تقریباً تیس سال بڑھ گیا ہے۔ سر رونالڈ روس سے پہلے کوی کو بھی یہ معلوم نہیں تھا کہ ملیریا کا تعلق مچھر سے ہے۔ اگر یہ بات 100 ء میں دریافت ہو جاتی تو شاید رومن سلطنت آج تک باقی رہتی۔

ان مثالوں سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ زندگی کے کسی شعبے میں بھی ہم وثوق سے نہیں کہہ سکتے کہ وہ باتیں، جو ہمارے اسلاف کے لیے اچھی اور مفید تھیں ہمارے اور ہمارے بچوں کے لے بھی مفید ہیں اسی کے ساتھ ہم یہ سوچنے پر مجبور ہیں کہ ہمارے خیالات شاعری جیسے موضوع کے بارے میں بھی جس کی عملی اہمیت بظاہر بہت کم ہے ممکن ہے خطرناک حد تک غیر صحیح ہوں۔ یقیناً یہ بتا چونکا دینے والی ہے کہ ہمارا انداز فکر، جیسے ہمارے دوسرے معاملات ہیں تقریباً ویسا ہی ہے جیسا آج سے پانچ ہزار سال پہلے تھا۔ صرف سائنسی علوم کو اس سے مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔ سائنسی علوم سے باہر اور رہماری بیشتر فکر سائنسی علوم کے دائرہ اثر سے باہر ہے۔ اہم زیادہ تر اسی انداز میں سوچتے ہیں جس انداز سے دوسو نسلیں ہمارے اسلاف سوچتے تھے۔ یہی بات شاعری کے مروجہ نظریات کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ شاعری کے بارے میں ہمارے خیالات بھی ویسے ہی غلط ہوں جیسے پرانے زمانے کے بیشتر خیالات اب غلط ثابت ہو چکے ہیں۔ کیا یہ بات ممکن نہیں ہے کہ مستقبل کے انسان کو ہماری اپنی بے وقوفی اور مجہولیت کی وجہ سے ہماری زندگی مسلسل ایک عذاب معلوم ہو کہ ہم ایسے خیالات کو مانتے اور پھیلاتے ہیں جو بے بنیاد ہیں اور جن کا اطلاق کسی بھی چیز پر نہیں ہو سکتا۔

عام تعلیم یافتہ آدمی زیادہ باشعور ہوتا جا رہا ہے۔اور یہ ایک غیر معمولی اور اہم تبدیلی ہے۔اور شاید یہ اس وجہ سے ہے کہ اس کی زندگی زیادہ پیچیدہ اور اس کی خواہشات اور ضرورتیں زیادہ متنوع ہوتی جا رہی ہیں ۔جیسے جیسے وہ باشعور ہوتا جا رہا ہے ویسے ویسے اب وہ بغیر سوچے سمجھے رسم و رواج کی اطاعت کرنے پر راضی نہیں ہو سکتا۔وہ خود سوچنے پر مجبور ہے۔اور اگر اس کی سوچ کسی نتیجے پر پہنچے بغیر پریشانی کی صورت اختیار کر لیتی ہے تو اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں ہے کہ اس دشوار کام کی بے حساب مشکلات ہیں آج معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنا ڈاکٹر جانسن کے زمانے سے کہیں زیادہ مشکل ہے حالانکہ جیسا کہ بوزویل نے لکھا ہے کہ یہ کام اس زمانے میں بھی کافی مشکل تھا۔

معقولیت کے ساتھ زندگی بسر کرنے کے معنی یہ ہیں کہ صرف عقل کے مطابق زندگی بسر کی جائے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ ساری صورت حال کو سمجھ کر ایک طرح زندگی بسر کی جائے کہ عقل اس کی تصدیق کرے۔اور ساری صورت حال کا سب سے اہم حصہ جیسا کہ ہمیشہ رہا ہے' ہماری اپنی ذات ہے ہمارے اپنے وجود کی نفسیاتی ساخت ہے۔جیسے جیسے طبعی دنیا کے بارے میں ہمارا علم بڑھتا جاتا ہے ویسے ویسے ہم اس بات کے قائل ہوتے جاتے ہیں کہ ہمارا عام رویہ اصل حقائق کے مطابق نہیں ہے۔ اور یہ ناقابل عمل فضول بے فائدہ خطرناک اور بے کار ہے۔سبزیوں کو ابال کر کھانے کی عادت ہی کو لیجیے۔ہمیں یہ بات بھی سیکھنی ہے کہ ہم غذا کو کس طرح کھائیں کہ وہ ہمارے لیے صحت بخش ثابت ہو۔یہی بات ہم اپنے ذہن کے بارے میں بھی کہہ سکتے ہیں اور یہی بات شاعری کے بارے میں ہمارے انداز فکر کے سلسلے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ ہم ایسی صورت حال اور کیفیات کے بارے میں سوچتے ہیں اور بات کرتے ہیں کہ جو سرے سے وجود ہی نہیں رکھتیں ہم اپنے وجود اور اشیاء کے ساتھ ایسی صفات اور قوتوں کا ذکر کرتے ہیں جو نہ ہم میں ہیں اور نہ ان اشیاء میں اسی طرح ہم ان صفات

اور قوتوں کو یا تو نظر انداز کر دیتے ہیں یا ان کا غلط استعمال کرتے ہیں کہ جو ہمارے لیے بے حد اہم ہیں۔

روز بروز انسان فطرت سے دور ہوتا جا رہا ہے۔ وہ کہاں جا رہا ہے اسے ابھی یہ بھی معلوم نہیں ہے اور نہ اس نے ابھی کوئی فیصلہ کیا ہے۔ نتیجے کے طور پر زندگی زیادہ سے زیادہ وحشت ناک اور پریشان کن ہوگئی ہے۔ جسے سلیقے سے بسر کرنا بہت زیادہ دشوار ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لیے وہ اپنی ذات اپنی فطرت کی طرف رجوع کر رہا ہے۔ کیونکہ زندگی کے بارے میں معقول رویہ اختیار کرنے کی طرف پہلا قدم یہ ہے کہ فطرت انسانی کو زیادہ سے زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جائے۔

یہ بات پہلے سے تسلیم کی جا چکی ہے کہ اگر علم نفسیات میں اس سے کم ترقی کی جائے جتنی علم طبعیات میں کی جا چکی ہے تو اس کے عملی نتائج غیر معمولی طور پر سامنے آئیں گے۔ پہلا مثبت قدم ذہن کی سائنس میں بہت آہستہ آہستہ اٹھ رہا ہے لیکن اس کے اثرات یہ پڑ رہے ہیں کہ انسان کا پورا طرز فکر بدلنا شروع ہو گیا ہے۔

دوسرا باب

شاعرانہ تجربہ

شاعری کے بارے میں اکثر غیر معمولی دعوے کیے گئے ہیں۔ میتھیو آرنلڈ کے وہ الفاظ جن کا وہ اس مضمون کے آغاز میں حوالہ دیا گیا ہے۔ اس قسم کے دعووں کی مثال ہے۔ اس قسم کے دعووں کو بہت سے لوگ حیرت کی نظر سے دیکھتے ہیں یا اس رواداری کے ساتھ مسکراتے ہیں جو شائقین شاعری میں پائی جاتی ہے۔ فی الحقیقت اس معاملے میں زیادہ ''نمائندہ جدید نظریہ'' یہ ہوگا کہ شاعری کا مستقبل سرے سے کچھ نہیں ہے۔ پی کوک (Peacock) نے اپنی تصنیف ''شاعری کے چار ادوار (The Four Ages of Poetry) میں جو نتیجہ نکالا وہ زیادہ قابل قبول ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے زمانے میں شاعر تہذیب یافتہ قوم میں ایک نیم وحشی کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ اس زمانے میں رہتا ہے جو گزر چکا ہے۔ جس حد تک شاعری کو ترقی دی جائے گی اسی حد تک کسی مفید علم کے مطالعے کی طرف توجہ کم ہو جائے گی۔ اور یہ افسوس ناک بات ہے کہ بہتر کاموں کے اہل دماغ ذہنی محنت کے ان کھوکھلے بے مقصد مذاق کی مجہولیت میں (جو بظاہر اچھی معلوم ہوتی ہے) لگے ہوئے ہیں۔ شاعری ذہنی جھنکار تھی جس نے مدنی معاشرے کے بچپن میں ادراک و شعور کو بیدار کیا۔ لیکن بالغ ذہن کے لیے اپنے بچپن کے کھلونوں کو سنجیدہ کام سمجھنا ایسی ہی احمقانہ بات ہے جیسے کوئی سن رسیدہ آدمی اپنے مسوڑوں سے صاف کرے اور چاندی کی گھنٹیوں کی آواز سن کر سونے کے لیے ضد کرے۔ اور بھی بہت سے لوگوں نے جن میں سے ایک کیٹس بھی تھا۔ زیادہ افسوس کے ساتھ اس بات کا اظہار کیا کہ سائنس کی ترقی کا لازمی اثر یہ ہوگا کہ وہ شاعری کے امکانات کو ختم کر دے گی۔

اس معاملے میں حق کیا ہے؟ شاعری کے بارے میں ہمارے اندازے کو سائنس کیسے اور کہاں تک متاثر کرے گی؟ اور خود شاعری اس سے کیسے متاثر ہو گی؟ ماضی میں جو حد درجہ اہمیت شاعری کو دی گئی ہے وہ ایک ایسی بات ہے جس کے وجوہ کو ہمیں تلاش کرنا چاہیے۔ خواہ اس کے بعد ہم اسی نتیجے پر کیوں نہ پہنچیں کہ وہ اہمیت صحیح تھی یا نہیں؟ اور خواہ ہم یہ سمجھیں کہ آئندہ بھی کسی شاعری کو وہ اہمیت حاصل رہے گی یا نہیں؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ صحیح یا غلط شاعری کا معاملہ بڑے اہم امور پر مبنی ہے۔ بڑے معنی خیز سوال اٹھائے بغیر ہم شاعری کے بارے میں فیصلہ کن نتائج تک نہیں پہنچ سکتے انسانی امور میں شاعری کے اعلیٰ مقام کو سمجھانے کے لیے بڑی محنت و کوشش کی گئی ہے۔ لیکن بحیثیت مجموعی اس کوشش سے بہت کم فیصلہ کن اور تسلی بخش نتائج نکلے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں ہے کیونکہ یہ بتانے کے لیے کہ شاعری کیسے اہم ہے پہلے یہ دریافت کرنا ضروری ہے کہ شاعری کیا ہے؟ اب تک یہ ابتدائی کام بھی نامکمل طور پر ہی ہو سکا ہے۔ جبلت اور جذبات کی نفسیات نے بہت کم ترقی کی تھی اور جدید سائنسی معلومات سے پہلے کے بے تکے خیالات راستے میں حائل تھے۔ نہ تو پیشہ ور ماہر نفسیات شاعری سے جن کو گہری وابستگی نہیں ہوتی اور نہ اہل علم جن کو مجموعی طور پر ذہن کے بارے میں کافی اندازہ نہیں ہوتا اس تحقیق کے لیے موزوں و مناسب تھے تسلی بخش طور پر یہ تحقیق اسی وقت ممکن ہے جب تحقیق کرنے والے میں نفسیاتی تجربے کی پر جوش صلاحیت ہو اور ساتھ ساتھ وہ شاعری کے علم سے بھی گہرا شغف رکھتا ہو۔

بہترین بات یہ ہو گی کہ اس سوال سے شروع کیا جائے کہ ''وسیع ترین معنی میں شاعری کس قسم کی چیز ہے'' اس سال کے جواب کے بعد ہم پھر یہ سوال اٹھا سکیں گے کہ ''ہم اس کا صحیح یا غلط استعمال کیسے کر سکتے ہیں؟'' اور ''شاعری کو وقیع اور اہم سمجھنے کے اسباب کیا ہیں؟''

اس سلسلے میں ایک تجربہ کیجیے۔ کسی شخص کی زندگی کے دس منٹ کا تصور کیجیے اور اس

کی زندگی کی موٹی موٹی باتوں کو بیان کیجیے۔ اب اس کی زندگی کے عام ڈھانچے کو بیان کرنا ممکن ہے۔ اور یہ بتانا بھی ممکن ہے کہ اس کی زندگی میں کون سی باتیں اہم ہیں؟ کون سی معمولی اور ضمنی ہیں؟ کون سی باتوں کا دارومدار کون کون سی باتوں پر ہے؟ وہ کیسے ابھری ہیں اور اس شخص کے آئندہ تجربے پر وہ کیسے اثر انداز ہوں گی؟ اس بیان میں یقیناً وہ بڑے بڑے کھانچے (Gaps) ہیں لیکن پھر بھی عمومی طور پر یہ سمجھنا ہوگا کہ ایک تجربے کے سلسلے میں ذہن کیسے کام کرتا ہے اور خود تجربہ کس قسم کے واقعات کے دھارے سے وجود میں آتا ہے؟

ایک نظم ایک ایسا ہی تجربہ ہوتی ہے مثلاً ورڈسورتھ کی نظم ''ویسٹ منسٹر برج'' یہ وہ تجربہ ہے جو صحیح قسم کے پڑھنے والے کو اس وقت حاصل ہوتا ہے جب وہ شعر اور ان پر غور کرتا ہے۔ انسانی امور میں شاعری کے مقام اور مستقبل کو سمجھنے کے لیے پہلا قدم یہ ہے کہ دیکھا جائے کہ اس تجربے کا عمومی ڈھانچا کیا ہے؟ اس تجربے سے حاصل کرنے کے لیے ہمیں چاہیے کہ نظم کو آہستہ آہستہ لیکن بہتر ہے کہ با آواز بلند پڑھیں اور اپنی آواز کے لہجے کو بدل کر اسے دوبارہ پڑھیں یہاں تک کہ ہمیں یقین ہو جائے کہ ہم نے اس کے وزن اور رنگ کو جس حد تک اپنی گرفت میں لے سکتے تھے' پورے طور پر گرفت میں لے لیا ہے۔ اور ہم اس بات کی پروا نہ کریں کہ ہمارا اس طرح پڑھنا دوسروں کو بھی پسند آئے گا یا نہیں' لیکن خود ہمیں یقین ہو جائے کہ اسے کس طرح پڑھنا چاہیے؟ (۱)۔

---

(۱) رچرڈس نے ورڈسورتھ کی نظم کا یہ حصہ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے یہاں پیش کی ہے:

Earth has not anything to show more fair

Dull would he be of soul who could pass by

A sight so touching in its majesty
This City now doth like a garment wear
The beauty of the morning selent bare
Ship, Towers, Domes, Theatrres and Temple lie
Open to the fields and to the sky
All bright and glittering an the smokeless air
Never did sun more beautifully steep
In his first splendour valley rock or hill
Ne'er saw I never felt, a calm so deep!
The river glideth at its own sweet will
Dear God the very houses seem asleep
And all that mighty heart is lying still

استعارہ کی زبان میں یوں کہا جا سکتا ہے کہ ہمیں چاہیے کہ اس تجربے کا تجزیہ جو ہمیں نظم پڑھنے سے حاصل ہوا ہم اس کی تہہ کے اندر اتر کر کریں۔ سطح کی حیثیت تو آنکھ کے پردے پر چھپے ہوئے الفاظ کے ایک نقش کی سی ہے۔ سطح تو صرف ایک تحریک، ایک شورش پیدا کرتی ہے جس کا ہمیں جیسے جیسے وہ گہری ہوتی جاتی ہے تعاقب کرنا چاہیے۔

پہلی چیز جو سامنے آئے گی (اگر یہ نہ آئے تو سمجھنا چاہیے کہ آپ کا تجربہ ادھورا اور ناکافی ہے) وہ ذہن کے کان میں الفاظ کی آواز یا جھنکار ہے اور ساتھ ساتھ ان الفاظ کا احساس ہے جو خیالی طور پر ادا کیے جاتے ہیں۔ یہ دونوں چیزیں مل کر الفاظ کو مکمل جسم

عطا کرتی ہیں۔ شاعر محض چھپی ہوئی علامتوں سے نہیں بلکہ الفاظ پورے جسم پورے وجود کی مدد ہی سے کام لیتا ہے۔ لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کی ہر چیز کو گنوا دیتے ہیں۔ کیونکہ یہ ضروری حصے ان کی دسترس سے باہر رہتے ہیں۔

اس کے بعد ''ذہن کی آنکھ'' میں مختلف تصویریں ابھرتی ہیں الفاظ کی نہیں بلکہ ان چیزوں کی جن کا اظہار الفاظ کر رہے ہیں مثلاً جہازوں کی یا پہاڑیوں کی اور ان کے ساتھ ساتھ ہو سکتا ہے کہ اور بھی مختلف قسم کی تمثال (Images) ذہن میں آئیں۔ لیکن الفاظ کے تمثالی اجسام (Image Bodies) کے برخلاف اور دوسری تمثال بہت زیادہ اہم نہیں ہیں۔ وہ لوگ جو ان تک پہنچتے ہیں ممکن ہے وہ انہیں ناگزیر سمجھیں اور ان کے لیے یہ ضروری ہوں لیکن دوسرے لوگوں کو ان کی سرے سے ضرورت ہی نہ ہو۔ یہ وہ مقام ہے جہاں انفرادی ذہنوں کا فرق نمایاں طور پر سامنے آتا ہے۔

اس کے بعد وہ تحریک یا شورش جسے ہم نے تجربے کا نام دیا ہے بڑی اور چھوٹی دو شاخوں میں تقسیم ہو جاتی ہے۔ حالانکہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے گہرا اندرونی تعلق رکھتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ درحقیقت ہم نے ان کو دو دھارے صرف سمجھانے کی آسانی کے لیے کہا ہے۔

چھوٹی شاخ کو ہم ''ذہنی دھارا'' کہہ سکتے ہیں اور دوسری شاخ جسے ہم فعال یا ''جذباتی دھارے'' کا نام دے سکتے ہیں ہماری دلچسپیوں کے ''کھیل'' سے بنتی ہے۔

ذہنی دھارے کو سمجھنا خاصا آسان ہے۔ یا یوں کہیے کہ یہ خود بخود سمجھ میں آ جاتا ہے۔ لیکن دونوں دھاروں میں اس دھارے کی اہمیت کم ہے۔ شاعری میں اس کی اہمیت ایک ''ذریعہ'' کی سی ہے۔ یہ جذباتی و فعال دھارے کو ابھارتا ہے اور راستہ دکھاتا ہے۔ یہ خیالات سے بنتا ہے اور خیالات ایسی حقیر جامد چیز نہیں ہوتے کہ شعور میں کود جائیں اور پھر نکل کر باہر چلے جائیں۔ بلکہ یہ تو بہتے ہوئے واقعات ہوتے ہیں جو ان چیزوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو خیالات کا مخرج ہیں۔

یہ سب کچھ ایسے ہوتا ہے ایک ایسی بات ہے جواب تک اختلافی ہے۔

چیزوں کی طرف اشارہ کرنا یا ان کا مظہر ہونا ہی وہ کام ہے جو خیالات انجام دیتے ہیں۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اس سے زیادہ کام انجام دیتے ہیں۔ لیکن یہی وہ ہمارا اصل فریب ہے جس میں ہم مبتلا ہیں۔ اقلیم خیالات کی حیثیت ایک خود مختار حکومت کی سی ہوتی ہے۔ ہمارے خیالات ہماری دلچسپیوں کے غلام ہوتے ہیں حتیٰ کہ جب وہ بغاوت کرتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں تو ایسے میں عام طور پر گڑ بڑ ہماری دلچسپیوں میں ہوتی ہے۔ ہمارے خیالات تو اشارہ نما (Pointer) کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور یہ دراصل دوسرا فعال دھارا ہی ہے جو ان چیزوں سے سروکار رکھتا ہے جن کی طرف خیالات اشارہ کرتے ہیں یا جن کا وہ مظہر ہوتے ہیں۔

کچھ لوگ جو شاعری پڑھتے ہیں (اور یہ لوگ اکثر اسے بھی زیادہ نہیں پڑھتے) اس طرح کے بنے ہوتے ہیں کہ شاعری پڑھتے وقت ان میں خیالات کے ذہنی دھارے کے سوا کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ یہ کہنا شاید بیکار ہوگا کہ وہ نظم تک نہیں پہنچتے۔ تجربے کے اس حصے کو مبالغے سے بیان کرنا اور اسے ضرورت سے زیادہ اہمیت دینا قابل ذکر مروجہ رجحان ہے۔ اس سے اس بات کا بھی پتہ چلتا ہے کہ بہت سے لوگ شاعری کیوں نہیں پڑھتے؟

اصل میں ''فعال دھارا'' ہی اہمیت رکھتا ہے کیونکہ اسی سے ساری تحریک اور شورش کی قوت پیدا ہوتی ہے۔ وہ فکر جو پیدا ہوتی ہے اس کی حیثیت اس بیش بہا اور ضروری پرزے کی سی ہے جو چل تو اسی مشین سے رہا ہے لیکن ساتھ ساتھ ساری مشین کو کنٹرول بھی کر رہا ہے۔ ہر تجربہ بنیادی طور پر دلچسپی یا کچھ دلچسپیوں کا مجموعہ ہوتا ہے جو جھول کر واپس آتا ہے اور پھر ٹھہر جاتا ہے۔

یہ سمجھنے کے لیے کہ دلچسپی کیا ہے ہمیں چاہیے کہ ہم ذہن کو نہایت نازک طریقے پر ٹنگی ہوئی ترازو کا ایک نظام سمجھیں۔ یہ نظام ایسا ہے کہ جب تک ہم صحت مند ہیں یہ

مسلسل نشو ونما پاتا رہتا ہے۔ ہر وہ کیفیت و حالت جس سے ہم دو چار ہوتے ہیں اس ترازو کے توازن میں کسی نہ کسی حد تک خلل ڈال دیتی ہے۔ وہ طریقے جن سے (ملنے کے بعد) وہ ترازو دوبارہ نیا توازن حاصل کرتی ہے دراصل وہ محرکات ہیں جن سے ہم کسی حالت یا کیفیت کا مقابلہ کرتے ہیں اور اس نظام کی خاص ترازوئیں ہماری خاص دلچسپیاں ہیں۔

فرض کیجیے کہ ہم ایک مقناطیسی قطب نما کو ایک طاقتور مقناطیس کے قریب لے جائیں۔ اس کی سوئی ہمارے ساتھ ساتھ ہلتی جاتی ہے اور جب ہم کسی مقام پر ٹھہر جاتے ہیں تو اس کی سوئی بھی ایک نئی سمت میں آ کر ٹھہر جاتی ہے۔ فرض کیجیے کہ ہم ایک قطب نما کے بجائے چھوٹی بڑی مقناطیسی سوئیوں کا ایک ایسا نظام لے کر چلیں جس میں ایک سوئی دوسری سوئی پر اثر انداز ہوتی ہے۔ کچھ صرف اوپر نیچے کی طرف حرکت کریں، کچھ ادھر ادھر اور باقی آزاد لٹکی رہیں۔ ہمارے چلنے پر اس نظام میں جو حرکت پیدا ہوگی وہ بہت پیچیدہ ہوگی۔ لیکن ہر مقام پر جہاں ہم اسے رکھیں گے، ایک صورت ایسی پیدا ہوگی کہ جب سب سوئیاں آخر میں ایک خاص عالم میں آ کر ٹھہر جائیں گی اور سارے نظام کا ایک توازن یا ٹھہراؤ قائم ہو جائے گا۔ لیکن اگر ہم اس کو ذرا سا بھی ہلائیں گے یا ہٹائیں گے تو سوئیوں کا یہ موجودہ توازن دوبارہ ایک نیا توازن تلاش کرتا نظر آئے گا۔

ایک اور پیچیدگی بھی پیدا ہوتی ہے۔ فرض کیجیے کہ اس وقت ساری سوئیاں ایک دوسرے پر اثر انداز ہو رہی ہیں تو ان میں سے کچھ صرف باہر کے مقناطیسوں ہی سے متاثر ہو رہی ہیں جن کے درمیان یہ نظام چل رہا ہے۔ اگر قاری کا تخیل اس عمل کو آنکھوں سے دیکھنا چاہتا ہے تو وہ بڑی آسانی سے اس صورت حال کا ڈائی گرام (Diagram) بنا سکتا ہے۔

ذہن کو بھی اگر ہم حیرت انگیز طور پر پیچیدہ تصور کریں تو وہ بھی اس نظام سے مختلف

نہیں ہے۔سوئیاں ہماری دلچسپیاں ہیں جو اہمیت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہیں یعنی درجے کے اعتبار سے کہ جب وہ جنبش کرتی یا حرکت کرتی ہیں تو دوسری سوئیاں بھی حرکت میں آ جاتی ہیں۔توازن کا ہر نیا بگاڑ جو جگہ کے بدلنے سے پیدا ہوتا ہے ضرورت کا ساتھ دیتا ہے۔اور یہ جنبش جو پیدا ہوتی ہیں جب کہ سارا نظام کو دوبارہ منظم کرنے میں لگا ہوتا ہے دراصل ہمارے ردعمل کی طرح ہیں‘یعنی ان محرکات کی طرح جن کے ذریعے ہم ضرورت کو پورا کرتے ہیں۔اکثر یہ توازن انتشار پیدا ہو جانے کے بہت عرصے بعد تک بھی قائم نہیں ہو پاتا۔اس طرح عدم توازن کی ایسی صورت پیدا ہو سکتی ہے جو سالوں تک باقی رہتی ہے۔

بچہ اس دنیا میں مقابلتاً ایک سیدھا سادا نظام لے کر پیدا ہوتا ہے۔صرف چند چیزیں اسے متاثر کرتی ہیں اور اس کے ردعمل بھی چند اور سیدھے سادے ہوتے ہیں‘ لیکن وہ (عمر کے ساتھ) بہت تیزی سے پیچیدہ ہوتا جاتا ہے کھانے کے لیے اس کی متواتر ضروریات اور مختلف چیزوں کی طرف توجہ اس کی (ذہن کی) سوئیوں کو مسلسل جھلاتی رہتی ہے۔رفتہ رفتہ مختلف ضروریات شعبوں میں تقسیم ہو جاتی ہیں۔اور اس طرح ماتحت نظام (Sub-System) وجود میں آتے چلے جاتے ہیں۔بھوک ایک قسم کا ردعمل پیدا کرتی ہے کھلونے اور دوسرے قسم کا ردعمل پیدا کرتے ہیں۔پرشور آوازیں ایک قسم کا ردعمل پیدا کرتی ہیں۔اور اسی طرح اس کی اور ضروریات بھی۔ لیکن ''ماتحت نظام'' کبھی بالکل آزاد نہیں ہوتے۔اس طرح وہ بڑا ہو جاتا ہے اور زیادہ نازک اور کثیر اثرات کے تحت آتا جاتا ہے۔

کچھ معاملات میں وہ زیادہ ذی شعور اور تیز فہم ہوتا جاتا ہے۔صورت حال میں ذرا سے فرق سے اس کا توازن بگڑ جاتا ہے چند دوسرے معاملات میں وہ زیادہ مستقل مزاجی کا ثبوت دیتا ہے وقت کے ساتھ ساتھ اس کے اندر نئی دلچسپیاں پیدا ہوتی جاتی ہیں جن میں جنسی کی مثال سب سے نمایاں ہے۔اسے وسعت کی ضرورت ہوتی

ہے۔ اس میں نئے اسباب کے ساتھ بدلنے کی اہلیت ہوتی ہے۔ وہ صورت حال کے نئے نئے پہلوؤں سے اثر پذیر ہونے لگتا ہے۔

یہ ارتقاء بڑا بالواسطہ راستہ اختیار کرتا ہے۔ یہ اور بھی غیر مستقل اور ڈانواں ڈول ہو جائے اگر معاشرہ ہر درجے پر اسے بار بار ڈھالتا نہ رہے۔ اور نامکمل طور پر اس سے قبل کہ وہ بالغ ہو اس کی تشکیل نو نہ کرتا رہے۔ وہ بلوغت کو چھوٹی اور بڑی دلچسپیوں کا ایک بڑا ذخیرہ لے کر پہنچتا ہے جو ایک حد تک انتشار ہوتا ہے اور ایک حد تک اسے نظام کہا جا سکتا ہے۔ جس میں اس کی شخصیت کے کچھ حصے پورے طور پر نشوونما پا لیتے ہیں اور جکڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ یہ ہے دلچسپیوں کا وہ حیرت انگیز طور پر پیچیدہ ہجوم جس پر ایک چھپی ہوئی نظم اثر انداز ہوتی ہے۔ بعض اوقات خود نظم ہی وہ اثر اپنے اندر رکھتی ہے جو خلل ڈال کر ہمیں درہم برہم اور بے چین کر دیتی ہے۔ کبھی نظم صرف ایک ذریعہ ہوتی ہے جس سے پہلے سے موجود خلل اضطراب و فساد دور ہو جاتا ہے۔ زیادہ تر دونوں باتیں ایک ساتھ ہوتی ہیں۔

لہٰذا ہم شاعرانہ تجربے کے دھارے کو ان خلل پذیر دلچسپیوں کا اپنی جگہ سے ہل کر دوبارہ توازن حاصل کرنے کا عمل کہہ سکتے ہیں۔ شروع شروع میں ہم نظم کو اس لیے پڑھتے ہیں کہ ہم کسی طرح پر اسے پڑھنے میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ صرف اس لیے کہ ایسا کرنے سے ہماری کوئی دلچسپی اپنا توازن حاصل کرنے کی کوشش کر رہی ہے۔ اور پڑھتے وقت جو کچھ بھی ہوتا ہے وہ اسی طرح کی کسی وجہ سے ہوتا ہے۔ ہم لفظوں کو سمجھتے ہیں (دھار کی ذہنی شاخ اپنے راستے پر کامیابی سے چلتے ہیں) صرف اس لیے کہ اس ذریعے سے ایک دلچسپی' اپنا ردعمل ظاہر کر رہی ہے اور ہمارا باقی تجربہ برابر بلکہ زیادہ واضح طور پر حسب منشا بدل جانے میں مصروف ہو جاتا ہے۔

باقی تجربہ جذبات اور رجحانات سے بنتا ہے۔ جذبات ہی وہ چیز ہیں جو جسمانی تبدیلیوں میں بازگشت کے ساتھ ردعمل کے طور پر پیدا ہوتے ہیں۔ رجحانات وہ

محرکات ہیں جو ایک قسم یا دوسرے قسم کے طرز عمل کے جواب میں یا ردعمل کی مدد سے پیدا ہوتے ہیں۔ وہ اس کے باہر جانے والے راستے ہیں۔ بعض اوقات یہ بہت آسانی سے نظرانداز ہو جاتے ہیں۔ مگر ایک سیدھی سادی سی بات پر غور کیجیے۔ مثال کے طور پر ہنسی کے دورے کو لیجیے جسے آپ لازمی طور پر اس وقت دبانے یا چھپانے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ جب آپ کو کسی گرجا یا کسی سنجیدہ محفل میں ہوتے ہیں۔ آپ کوشش کرتے ہیں کہ آپ نہ ہنسیں۔ محدود محرکات کی سرگرمیوں اور دباؤ پر خشک نہیں کیا جا سکتا۔ وہ زیادہ نازک لطیف اور وسیع محرکات بھی جو ایک نظم ہمارے اندر پیدا کرتی ہے اسی اصول پ: رمبنی ہوتے ہیں۔ وہ عام طور پر ظاہر نہیں ہوتے۔ وہ کھل کر سامنے نہیں آتے اس لیے کہ وہ بہت پیچیدہ ہوتے ہیں جب وہ آپس میں توازن پیدا کر کے ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور ایک مربوط اکائی کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں تو مخصوص ضرورتیں پوری کر سکتے ہیں۔ ایک پورے طور پر پختہ و مکمل آدمی میں عمل کے لیے تیار ہونے کی حالت عمل کی جگہ لے لے گی جب کہ عمل کے لیے مناسب صورت حال موجود نہیں ہوتی۔ شاعری کی بنیادی خصوصیت اور دوسرے فنون کی طرح یہ ہے کہ یہاں بھی مناسب صورت حال موجود نہیں ہوتی۔ ہم اسٹیج پر ہیملٹ کو نہیں بلکہ اداکار کو دیکھتے ہیں عمل کی اس طرح کی آمادگی ہمارے حقیقی طرز عمل کی جگہ لے لیتی ہے۔

غرض کہ تجربہ کا یہی اصل خاکہ ہے۔ آنکھ کے پردے پر نشانات جن کو ضروریات کا نظام اپنے تصرف میں لے آتا ہے (یاد رکھیے کہ دن بھر میں کتنے ہی تاثرات ہماری توجہ کو اس لیے مبذول نہیں کرا پاتے ہیں کیونکہ ہماری دلچسپی ان سے وابستہ نہیں ہوتی) پھر محرکات کا بڑے پیمانے پر شورش میں آنا، جس کی ایک شاخ ''خیالات'' یعنی الفاظ کے معنی ہیں جس کی دوسری شاخ ایک جذباتی جواب یا ردعمل ہے، جو رجحانات کو پروان چڑھاتا ہے یعنی عمل کے لیے تیار کرتا ہے خواہ وہ عمل وجود میں آئے یا نہ آئے۔

دونوں شاخوں میں ایک دوسرے سے گہرا تعلق ہے۔

اب ہمیں ان رشتوں کو زیادہ غور سے دیکھنا چاہیے۔ یہ بات بظاہر عجیب معلوم ہوتی ہے کہ ہم خیالات کو باقی ردعمل کا حاکم اور سبب نہیں بناتے۔ ایسا کرنا فی الحقیقت روایتی نفسیات کی فاحش غلطی ہے۔ انسان ان صفات پر زور دیتا ہے جو اسے بندر سے ممتاز کرتی ہیں اور ان میں سے بھی خاص طور پر وہ صفات جو اس کی ذہنی صلاحیتوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ گو یہ اہم ضرور ہیں لیکن انہیں وہ درجہ دے دیا گیا ہے جن کی وہ مستحق نہیں ہیں۔ ذہن دلچسپیوں کا طفیلی ہے۔ ایک ایسا ذریعہ جس سے وہ زیادہ کامیابی کے ساتھ آپس میں توازن پیدا کرکے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ انسان کسی طرح بھی ابتدائی طور پر ذہانت کا نام نہیں ہے۔ وہ تو دلچسپیوں کا ایک نظام ہے۔ ذہانت انسان کی مدد کرتی ہے مگر اس کی روح رواں نہیں ہے۔

ایک حد تک اس فطری غلطی کی وجہ سے اور ایک حد تک اسو لیے کہ ذہنی کاموں کا مطالعہ زیادہ آسان ہوتا ہے دماغ کے عمل کی ساری روایتی تحلیل الٹ دی گئی ہے۔ اسی لیے ان مشکلات کے علاج کے لیے جو اس غلطی سے وابستہ ہیں شاعری کو مستقبل میں زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ لیکن آیئے ہم شاعرانہ تجربے پر زیادہ توجہ سے غور کریں۔

اولاً یہ کہ شاعری پڑھنے کے لیے لفظوں کو تخیل میں آئی ہوئی پوری آواز اور پورا جسم دینا کیوں ضروری ہے؟ یہ کہنے سے کیا مطلب ہے کہ شاعر اسی صورت اور جسم سے کام لیتا ہے۔ جواب یہ ہے کہ اس سے قبل کہ الفاظ ذہنی طور پر سمجھ میں آئیں اور خیالات جن کی وہ تشکیل کرتے ہیں سمجھ میں آئیں الفاظ کی نقل و حرکت اور صورت ہماری دلچسپیوں پر بہت گہرا اثر ڈالتی ہے۔ یہ کیسے ہوتا ہے کہ ایک ایسا معاملہ ہے جو ابھی ت کامیابی کے ساتھ طے نہیں ہو سکا ہے۔ لیکن یہ ات کہ ایسا ہوتا ہے شاعری کا کوئی حساس قاری اس بات پر شک نہیں کرسکتا۔ کافی مقدار میں شاعری یہاں تک کہ عظیم شاعری موجود ہے (مثلاً شیکسپئر کے گیت اور ان سے ذرا مختلف سوئن برن کی بہترین

شاری کا بڑا حصہ) جس میں الفاظ کے معنی کو بغیر کسی نقصان یا کمی کے تقریباً نظر انداز کیا جا سکتا ہے۔ شاید یہ کام بغیر توجہ و کاوش کے نہیں ہوتا۔ حالانکہ بعض اوقات ایسا کرنے میں فائدہ و ہتا ہے۔ لیکن یہ بات کہ الفاظ کے معنی سمجھنے کی اضافی اہمیت (''پہلے'' اور ''بعد'' کے براؤننگ کا مقابلہ کر کے دیکھ لیجیے) بدلتی رہتی ہے ہمارے موجودہ مقصد کے لیے کافی ہے۔

قریب قریب ساری شاعری میں لفظوں کی آواز اور احساس جس کو عموماً نظم کی ہئیت کا نام دیا جاتا ہے تا کہ اسے ''مواد'' سے ممیز کیا جا سکے پہلے اثر کرتا ہے اور الفاظ کے معنی اس بات سے لطیف طریقے پر متاثر ہوتے ہیں۔ زیادہ تر الفاظ اپنے سیدھے سادے معنی کے لحاظ سے مبہم ہوتے ہیں اور خاص طور پر جب وہ شاعری میں استعمال ہوتے ہیں ہم انہیں اپنی مرضی کے مطابق مختلف معنی دے سکتے ہیں۔ وہ معنی جو ہم انہیں دیتے ہیں یقیناً ایسے ہوتے ہیں جو ان محرکات کے لیے نہایت موزوں ہوتے ہیں جو نظم کی ہیت کے ذریعے حرکت میں آئے ہیں۔ یہی بات عام گفتگو میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ جو کچھ کہا جاتا ہے اس کے خالص منطقی معنی کے لحاظ سے نہیں بلکہ آواز کے لہجے اور موقع و محل کے مطابق۔ اور یہ وہ ہیں جن سے ہم معنی پیدا کرتے ہیں۔ یہ بات قابل توجہ ہے کہ سائنس ان اجزاء کو کامیابی کے ساتھ روکنے کی کوشش کرتی ہے۔ ہم سائنس داں پر اس لیے اعتماد کرتے ہیں کہ وہ اپنی بات کو دلائل سے ثابت کرتا ہے۔ اس لیے نہیں کہ وہ اپنی بات کو فصاحت و بلاغت سے بیان کرتا ہے۔ درحقیقت ہم اس وقت اسپر اعتماد نہیں کرتے جب ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے انداز اپنے طرز سے ہمیں متاثر کر رہا ہے۔

الفاظ کے استعمال میں شاعری سائنس سے متضاد چیز ہے۔ متعین خیالات ضرور آتے ہیں مگر اس لیے نہیں کہ الفاظ اس طرح منتخب کیے گئے ہیں کہ منطقی طور پر ایک کے سوا باقی سب امکانات ختم ہو گئے ہیں نہیں ایسا نہیں ہے۔ بلکہ اس لیے کہ انداز یا

طرز آواز کا لہجہ تال لے اور اس کا وزن ہماری دلچسپیوں پر اثر کرتے ہیں اور ان کے لاتعداد امکانات میں سے صرف موزوں و مخصوص خیال کو جس کی انہیں ضرورت ہے منتخب کر لینے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ بیانات اکثر نثری بیانات سے زیادہ صحیح و موزوں معلوم ہوتے ہیں۔ منطقی اور سائنسی طریقے پر استعمال کی جانے والی زبان کسی منظر یا کسی چہرے کو بیان نہیں کر سکتی۔ ایسا کرنے کے لیے ناموں کا ایک عجیب و غریب نظام بنانا ہوگا۔ جس کے ذریعے معنی کے مختلف فرق اور باریکیوں کو اور مخصوص و موزوں صفات کو بیان کیا جا سکے۔ چونکہ ان چیزوں کے لے نام موجو نہیں ۃیں اس لیے دوسرے ذرائع استعمال کیے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ جب کوئی شاعر' رسکن یا ڈی کوئنسی کی طرح نثر لکھتا ہے تو وہ پڑھنے والے کو ایک لفظ' ایک ترکیب یا ایک جملے کے لاتعداد مختلف اور ممکن معنی میں سے مخصوص معنی کا انتخاب کرنے پر مائل کرتا ہے۔ جن ذرائع سے وہ ایسا کرتا ہے وہ لاتعداد اور متنوع ہیں۔ ان میں سے کچھ کا اوپر ذکر ہو چکا ہے۔ مگر جس طرح شاعر انہیں استعمال کرتا ہے وہ شاعر کا اپنا راز ہے اور ایک ایسی چیز ہے جسے سکھایا نہیں جا سکتا۔ شاعر جانتا ہے کہ اسے کیسے کیا جائے لیکن وہ خود بھی نہیں جانتا کہ یہ کیسے ہو جاتا ہے؟

شاعری کی کم اہمیت اور اس کے بارے میں غلط فہمی کی خاص وجہ یہ ہے کہ ہم اس میں ''خیال'' کو بہت زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ ہم زیادہ واضح طور پر دیکھ سکتے ہیں کہ خیال سب سے اہم چیز نہیں ہے اگر ہم اک لمحے کے لیے قاری کے بجائے خود شاعر کے تجربے پر غور کریں۔ آخر شار نے یہی الاظ کیوں استعمال کیے دوسرے الفاظ کیوں نہیں استعمال کیے؟ اس لیے نہیں کہ یہ الفاظ خیال کے تواتر کی ترجمانی کرتے ہیں جس کا وہ ابلاغ چاہتا ہے۔ یہ بات اہم نہیں ہے کہ ایک نظم کیا کہتی ہے بلکہ وہ کیا ہوتی ہے شاعر سائنس داں کی طرح نہیں لکھتا۔ وہ ان الفاظ کو بالکل اسی شکل میں اس کے شعور میں داخل کرتی ہیں تا کہ وہ اپنے سارے تجربے کو منظم و مستحکم کر کے اپنے قبضے

میں لا سکے تجربہ بذات خود (محرکات کا مدوجذر جو ذہن میں اٹھ رہا ہے) الفاظ کے مخرج اور قانون منظوری کا درجہ رکھتا ہے۔ الفاظ بذات خود مخصوص تصورات یا افکار کی ترجمانی نہیں کرتے بلکہ وہ تو اسی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں حالانکہ اکثر اس قاری کو جو غلط طریقے پر کسی نظم سے رجوع کرتا ہے دیہ دوسری اشیا کے بارے میں آرا کا ایک سلسلہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن ایک مناسب قاری کے لیے الفاظ...... اگر وہ واقعتاً تجربے کی کوکھ سے پیدا ہوتے ہیں اور محض لسانی عادت سے یا اثر قائم کرنے کی خواہش سے یا مصنوعی غور و فکر سے نقل یا پیروی سے غیر متعلق جدت سے یا کسی اور نا کامی کی وجہ سے جو زیادہ تر لوگوں کو شاعری سے روکتی ہے پیدا نہیں ہوئے ہیں...... الفاظ اس کے ذہن میں وہی دلچسپیاں پیدا کریں گے اور کچھ دیر کے لیے وہی صورت حال وہی حالت اور وہی ردعمل پیدا کریں گے جن سے شاعر گزرا تھا۔

ایسا کیوں ہوتا ہے یہ اب بھی ایک سربستہ راز ہے۔ محرکات کا ایک غیر معمولی اور پیچیدہ مجمع الفاظ کو یکجا کر دیتا ہے، ۔ پھر دوسرے ذہن میں یہ معاملہ ایک حد تک خود کو الٹ دیتا ہے اور الفاظ محرکات کا ویسا ہی مجمع وجود میں لے آتے ہیں۔ الفاظ جو ابتدا میں تجربے کا نتیجہ معلوم ہوتے ہیں دوسری دفعہ میں ویسے ہی تجربے کا سبب بنتے معلوم ہوتے ہیں ایک عجیب چیز واقع ہوتی ہے ابلاغ کے باہر کسی چیز سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن یہ بیان بھی پورے طور پر صحیح نہیں ہے کہ الاظ جیسا کہ ہم پہلے دیکھ چکے ہیں ایک پہلو سے صرف و محض نتیجہ اور دوسرے پہلو سے صرف و محض سبب نہیں ہیں دونوں معاملوں میں وہ اس تجربے کا حصہ ہیں جو انہیں ایک ساتھ باندھ دیتا ہے۔ اور جو اسے ایک معین ڈھانچا دیتا ہے اور اسے غیر مربوط محرکات کی ابتری سے بچالیتا ہے میکڈوگل کے الفاظ میں انہیں محرکات کے اس مخصوص مزاج کی ''کنجی'' کہا جا سکتا ہے۔ اس طرح غور کرنے سے یہ بات کم تعجب خیز رہ جاتی ہے کہ جو کچھ شاعر لکھتا ہے ضروری ہے کہ وہ اس تجربے کو قاری کے ذہن میں بھی منتقل کر دے۔

تیسرا باب

کیا چیز وقیع ہے؟

ہم اس موضوع پر کہ نظم کیا چیز ہے اور شاعرانہ تجربے کا ڈھانچا کیا ہے کافی بحث کر چکے ہیں۔ اب ہمیں اس سے آگے چلنا ہوگا سوال یہ ہے کہ ''اس کا فائدہ کیا ہے؟'' یہ کیوں اور کیسے وقیع ہے؟''۔

اس سلسلے میں پہلی بات تو یہ کہی جا سکتی ہے کہ شاعرانہ تجربات بھی دوسرے اور تجربات کی طرح وقیع ہی ہوتے ہیں۔ انہیں بھی انہی معیاروں سے جانچنا چاہیے یہ معیار کیا ہیں؟

اس ضمن میں غیر معمولی طور پر اختلافی خیالات سامنے آتے ہیں۔ یہ بڑی فطرت بات ہے کیونکہ خود اس بارے میں کہ تجربہ کیا ہے مختلف خیالات پیش کیے جا چکے ہیں۔ اچھے اور برے تجربات کے سلسلے میں اختلاف کا انحصار اس بات پر ہے کہ ہم خود تجربے کو کیا سمجھتے ہیں؟ جیسے علم نفسیات میں فیشن بدلے ہیں ویسے ہی انسان کے اخلاقی نظریات میں بھی تبدیلیاں آئی ہیں ایک زمانہ تھا جب انسان ایک سیدھی سادی ابدی روح کو بنیادی چیز سمجھتا تھا اور نیکی کے معنی یہ تھے کہ خالق کی مرضی یا حکم کے مطابق چلا جائے۔ بدی کے معنی اس سے بغاوت کے تھے۔ جب ذہن انسانی میں مناسبتیں تلاش کرنے والے (Associations) ماہر نفسیات نے روح کی جگہ ہیجان سنسنی اور تمثالوں (Images) کو مجمع کو دے دی نیکی کی جگہ لطف و مسرت نے اور بدی کی جگہ دکھ نے لے لی۔ اور اسی طرح اور دوسری تبدیلیاں پیدا ہوئیں۔ تبدیلیوں کی تاریخ کو پیش کرنے کے لیے ایک طویل باب لکھنے کی ضرورت ہے۔ اب جب کہ ذہن جسے دلچسپیوں کا نظام مانا جاتا ہے آخر اس کی رو سے نیکی اور بدی میں کیا

فرق ہوگا؟

یہ فرق آزاد اور مسرفانہ تنظیموں اور زندگی کی وسعت اور تنگی کا فرق ہے۔ کیونکہ اگر ذہن دلچسپیوں کا نظام ہے اور اگر تجربہ ان کا کھیل ہے تو کسی تجربے کی قدر و قیمت کا فرق صرف درجے کا فرق رہ جاتا ہے جس درجے تک ذہن اس تجربے کے ذریعے پہنچ کر مکمل توازن حاصل کرتا ہے۔

یہ پہلا اندازہ ہے لیکن اسے بڑھانے اور مزید بیان کرنے کی ضرورت ہے تاکہ یہ اندازہ قابل قبول نظریہ بن سکے۔ آیئے دیکھیں کہ یہ ترمیمات ہمیں کہاں تک لے جاتی ہیں؟

کسی شخص کی زندگی کے ایک گھنٹے کو سامنے رکھیے۔ اس میں لاتعداد امکانات نظر آئیں گے ان میں سے کون کون سے امکانات بروئے کار آسکتے ہیں اس کا انحصار دو خاص عوامل پر ہے۔ اولاً بیرونی صورت حال جس میں وہ رہتا ہے اس کا ماحول جس میں وہ دوسرے لوگ بھی شامل ہیں جن سے وہ تعلق میں آتا ہے اور ثانیاً اس کا نفسیاتی روپ۔ ان میں سے پہلی یعنی بیرونی صورت حال کو اکثر اہمیت دی جاتی ہے۔ اس بات کو سمجھنے کے لیے صرف یہ غور کرنا ہے کہ کیسے مختلف لوگ جب کہ وہ قریب ایک ہی صورت حال میں ہوتے ہیں۔ کیسے مختلف تجربات سے دوچار ہوتے ہیں ایک صورت حال جو ایک کے لیے بالکل غیر دلچسپ ہو دوسرے کے لیے انتہائی دلچسپ ہوسکتی ہے۔ فرد ساری کی ساری صورت حال سے متاثر نہیں ہوگا بلکہ اس صورت حال کی صرف چند چیزوں کے انتخاب سے متاثر ہوتا ہے اور عموماً چند ہی لوگ ایک سا انتخاب کرتے ہیں۔ اس انتخاب کا فیصلہ بھی فرد کی دلچسپیوں کا نظام کرتا ہے۔

اختصار کی خاطر یہ مانتے ہوئے کہ جو کچھ ایک گھنٹے کے دوران ہوتا ہے نہ ہمارے فرق کیے ہوئے انسان کی زندگی پر مزید نتائج مرتب کرتا ہے اور نہ کسی اور شخص کی زندگی پر۔ گھنٹہ بجتے ہی اس کا فرضی وجود بھی ختم ہو جائے گا (مگر اپنے مقاصد کے

یے ہمیں یہ مان لینا چاہیے کہ وہ یہ بات نہیں جانتا) اور کوئی شخص بھی جو کچھ وہ ایک گھنٹے میں سوچتا محسوس کرتا یا عمل کرتا ہے' اس سے ذرا سا بھی بہتر یا بدتر نہیں ہو جاتا۔ اب ایسے میں ہم کیا کہیں گے کہ اس کے لیے کیا کرنا بہتر ہوگا؟

ہمیں اس انسان کی بیرونی صورت حال یا اس کے کردار کی تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں ہے۔ ایسا کیے بغیر بھی ہم اپنے سوال کا عمومی جواب دے سکتے ہیں۔ انسان میں مخصوص اور مقرر جبلتیں ہوتی ہیں جو اس کے ماضی کی تاریخ' جس میں اس کا ورثہ بھی شامل ہے نتیجہ ہوتی ہیں بہت سی چیزیں ایسی ہیں جو وہ دور نہیں کرسکتا۔ لیکن جسے دوسرے دور کرسکتے ہیں اور بہت سی چیزیں جنہیں وہ اس صورتحال میں تو نہیں کرسکتا لیکن جنہیں وہ دوسری صورت حال میں کرسکتا ہے۔ لیکن اس مخصوص آدمی کو اس مخصوص صورت حال میں رکھ کر دیکھیے تو ہمارا سوال یہ ہوتا ہے کہ کون سے امکانات' جو اس کے سامنے موجود ہیں مقابلہ دوسرے امکانات کے اس کے لیے بہتر ہوں گے؟ ایک ہمدرد ناظر کی حیثیت سے ہم اسے کیسی زندگی بسر کرتے ہوئے دیکھنا پسند کریں گے۔

دکھ درد کو الگ کرتے ہوئے ہم شاید اس بات سے اتفاق کریں گے کہ اس فرضی شخص کے لیے سستی یا بے حسی کی حالت کا انتخاب سب سے خراب انتخاب ہوگا۔ کامل بے حسی افسردگی مردہ دلی سب سے افسوس ناک منظر ہوگا۔ اور غیر ضروری طور پر یہ سوچا جاۓ کہ جب وقت آۓ گا تو گھنٹہ بجے گا تو کیا ہوگا؟ اس بات کے پیش نظر شاید ہم اتفاق کریں کہ اس سلسلے میں بہترین انتخاب بے حسی کی حالت کے برخلاف کوئی اور چیز ہوگی یعنی بھرپور' انتہائی پر جوش انتہائی فعال اور کامل ترین قسم کی زندگی۔

اس قسم کی زندگی کو وہ ہے جو امکانی حد تک مثبت دلچسپیوں کو بروۓ کار لاتی ہے۔ ہم منفی دلچسپیوں کو چھوڑ سکتے ہیں۔ ایسے میں ہمیں یقیناً اپنے دوست پر ترس آۓ گا اگر وہ اپنے اس قیمتی گھنٹے میں سے ایک منٹ کے لیے بھی خوفزدہ یا مایوس ہو جاۓ۔

مگر یہی سب کچھ نہیں ہے یہی بات کافی نہیں ہے کہ بہت سی دلچسپیاں حرکت میں آئیں اس سے بھی زیادہ قابل توجہ ایک اہم بات ہے:

''دیوتا، روح کا اضطراب اور شورش نہیں بلکہ گہرائی پسند کرتے ہیں''۔

دلچسپیاں ضرور حرکت میں آئیں اور حرکت میں رہیں لیکن ان کے درمیان کم سے کم کشمکش ہو دوسرے لفظوں میں تجربے کو اس طرح منظم کرنا چاہیے کہ تمام محرکات کو جن سے مل کر وہ بنا ہے زیادہ سے زیادہ آزادی حاصل رہے گی۔

اسی سطح پر لوگ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ اسی سے اچھی اور بری زدگی میں فرق کیا جا سکتا ہے۔ مواقع حاصل نہ ہونے کی بہ نسبت ابتر ذہنی تنظیم زندگی کو زیادہ برباد کرتی ہے۔ مختلف محرکات کے درمیان کشمش وہ سب سے بڑی برائی ہے جو انسان کو مصیبت میں ڈالتی ہے اور پریشان کرتی ہے۔

بہترین زندگی جو ہم اپنے دوست کے لیے پسند کر سکتے ہیں وہ ہوگی جس میں جہاں تک ممکن ہو اس کی ذات اپنے زیادہ سے زیادہ محرکات کے ساتھ مصروف رہے اور یہ بھی کہ اس کی سرگرمیوں کے ماتحت نظام کے درمیان کم سے کم تصادم اور کم سے کم باہمی مداخلت ہو جہاں تک ممکن ہو جتنی زیادہ اور وہ زندگی بسر کرے اتنا ہی کم وہ اپنی ذات کی مخالفت کرے۔ یہی بہتر ہے مختصراً بحیثیت ماہر نفسیات یہی ہمارا جواب ہے جیسے باہر سے دیکھنے والے تجریدی طور پر حالات کو بیان کرتے ہیں۔ اور اگر یہ پوچھا جائے کہ یہ زندگی کیسی ہوگی اور یہ کیسے بسر ہوگی؟ تو اس کا جواب یہ ہے کہ یہ شاعری کے تجربے کی طرح محسوس ہوگی اور اسی جیسی ہوگی۔

دو طریقے ہیں جن سے کشمکش پر غالب آیا جا سکتا ہے۔ فتح سے یا سمجھوتے سے۔ مقابلہ کرتے ہوئے محرکات میں سے ایک کو یا دوسرے کو دبایا جا سکتا ہے۔ یا وہ باہمی سمجھوتا کر سکتے ہیں یا وہ ایک دوسرے کے ساتھ توازن پیدا کر کے ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ ہم تحلیل نفسی کے (جو ابھی تک نفسیات کی غیر منظم سی شاخ ہے) مرہون منت

ہیں جس نے کسی شدید محرک کو دبانے کے انتہائی مشکل کام کے سلسلے میں نمایاں ثبوت بہم پہنچایا ہے۔ جب ہم سمجھتے ہیں کہ اسے دبا دیا گیا ہے تو یہ اکثر اتنا ہی فعال و سرگرم ہوتا ہے جتنا پہلے تھا مگر یہ کوئی اور صورت اختیار کر لیتا ہے' جو عام طور پر زیادہ پریشان کن قسم کی ہوتی ہے۔ مستقلاً قائم رہنے والا ذہنی عدم توازن ہماری تمام تکلیفوں اور پریشانیوں کا مخرج ہے اسی وجہ سے کہ دبانا یا کچلنا زندگی کو برباد کرنا ہے۔ ہمیشہ سمجھوتے یا مفاہمت کو فتح پر ترجیح دینی چاہیے۔ وہ لوگ جو ہمیشہ خود اپنی ذات پر فتح حاصل کرتے رہتے ہیں دراصل ہمیشہ اپنی ذات کے غلام بنے رہتے ہیں۔ ان کی زندگیاں غیر ضروری طور پر تنگ اور محدود ہوتی ہیں بہت سے مفکروں کے ذہن کنوئیں کی طرح ہوتے ہیں۔ حالانکہ انہیں جھیلوں یا سمندروں کی طرح ہونا چاہیے تھا۔

بدقسمتی سے ہم میں سے بیشتر لوگ اپنی ذات میں گم ہو جاتے ہیں اور ہمارے سامنے اس کے سوا کوئی راستہ نہیں رہ جاتا کہ ہم اپنی ذات پر فتح حاصل کرنے کی زیادہ سے زیادہ کوشش کرتے ہیں انتشار سے بچنے کے لیے ہمارے پاس یہی ذریعہ رہ جاتا ہے۔ کہ ہمارے محرکات میں کچھ ترتیب کچھ تنظیم ہونی چاہیے۔ نہیں تو ہم دس منٹ بھی بغیر پریشانی یا تباہی کے نہیں رہ سکتے۔ ماضی میں روایت کی حیثیت ورسیلز کے صلح نامہ کی سی تھی جو مختلف دلچسپیوں کو ایسے حدود و اثر کے دائرے میں رکھ دیتی تھی جن کا تعلق فتح سے ہوتا تھا۔ اور اس طرح ہماری زندگیوں کو مناسب طریقے پر ترتیب دے دیتی تھی لیکن روایت کمزور پڑ رہی ہے۔ اخلاقی حاکمیت اب عقائد سے مستحکم نہیں ہے جیسی کہ وہ پہلے تھی۔ ان کی پابندیاں اپنی قوت کھو رہی ہیں۔ ہمیں اب کسی ایسی چیز کی ضرورت ہے جو پرانے نظام کی جگہ لے لے۔ اب قوت کے نئے توازن اور فتوحات کی نئی ترتیب و تنظیم کی ضرورت نہیں ہے۔ بلکہ ایک اقوام متحدہ کی ضرورت ہے جو محرکات میں اخلاقی تنظیم پیدا کر دے۔ ایک نیا نظام پیدا کرے جو دبانے کی کوشش کے بجائے مفاہمت پر مبنی ہو۔

اب تک محض چیدہ چیدہ افراد ہی اس نظام تک پہنچے ہیں۔ اور وہ بھی شاید مکمل طور پر نہیں لیکن بہت سے لوگوں نے تجربے کے ایک خاص دائرے میں اسے تھوڑے سے عرصے کے لیے ضرور حاصل کیا ہے۔ اور بہت سوں نے اپنے ان تجربوں کو بیان بھی کر دیا ہے۔

شاعری انہیں بیانات سے تعلق رکھتی ہے۔

مگر اس نکتہ کو مزید بیان کرنے سے پہلے ہمیں اپنے فرضی دوست کی طرف واپس آنا چاہیے جو اپنے آخری گھنٹے میں مست ہے اور سمجھ رہا ہے کہ ایک گھنٹے کی یہ پابندی ختم ہو گئی ہے۔ اس مخصوص گھنٹے کے علاوہ ہم کسی اور گھنٹے پر غور کریں گے جو ہمارے دوست کے مستقبل کے لیے بھی اہم نتائج کا حامل ہے۔ آیئے ہم کسی کی زندگی کے کسی بھی حصے پ؛ ر غور کریں۔ اس سے ہماری بحث پر کیا اثر پڑے گا؟ کیا نیکی اور بدی کے ہمارے معیار بدل جائیں گے؟

واضح طور پر اب معاملہ مختلف ہے۔ یہ زیادہ پیچیدہ معاملہ ہے ہمیں ان نتائج کو پیش نظر رکھنا ہو گا۔ ہمیں اس کے تجربے پر محض تجربے کی حیثیت سے غور نہیں کرنا ہو گا بلکہ اس کی زندگی کے ایک حصے کی حیثیت سے اور ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کی صورت حال کی امکانی عوامل کی حیثیت سے بھی غور کرنا چاہیے۔ اگر ہم اس تجربے کو پسند کریں تو اسے نہ صرف زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہونا چاہیے بلکہ اس میں یہ قوت بھی ہو کہ ہمیں اس کے اپنے تجربے کے ساتھ ساتھ دوسرے لوگوں کے دوسرے تجربوں سے بھی ہمکنار کر دے۔ اور یہ دوسرے تجربے بھی زندگی سے بھرپور اور کشمکش سے آزاد ہوں۔ اور اکثر حقیقت میں اسے زندگی سے کم بھرپور اور زیادہ محدود جتنا کہ وہ ہو سکتا ہے ہونا چاہیے تا کہ یہ نتائج حاصل ہو سکیں۔ ایک عارضی انفرادی نیکی کو بعد میں آنے والی عام نیکی کے سامنے قربان کرنا ہو گا۔ تصادم اکثر اس لیے ضروری ہوتا ہے تا کہ وہ بعد میں سر نہ اٹھائیں۔ متصادم محرکات کی باہمی ہم آہنگی

میں کچھ وقت الگ سکتا ہے اور ایک سخت کشمکس ہی وہ راستہ ہے جس سے وہ آئندہ پرامن طریقے پر تعاون کرنا سیکھ سکتے ہیں۔

مگر یہ سب پیچیدگیاں اور اختلاف ہمارے اس نتیجے کے راستے میں حائل نہیں ہوتے جس پر ہم ایک عام سی مثال کے ذریعے پہنچتے ہیں ایک اچھا تجربہ جن معنی میں ہم نے وضاحت کی ہے ہمیشہ زندگی سے بھرپور ہوتا ہے۔ یا نتیجے کے طور پر زندگی سے بھرپور تجربوں کی طرف لے جاتا ہے خراب تجربہ وہ ہے جو خود کو برباد کر دیتا ہے یا پریشان کرنے والا تصادم پیدا کرتا ہے۔ یہاں تک وہ اور منظم ہے اور اب ہم اسی بحث کی روشنی میں ''شاعر'' کے بارے میں غور کر سکتے ہیں۔

All rights reserved. ©2002-2006

چوتھا باب

زندگی کی بالا دستی

شاعروں کی سب سے اہم ترین صفت الفاظ اور ان کی حریت انگیز قدرت ہے۔ یہ محض ذخیرہ الفاظ یا لغت کے معاملہ میں نہیں ہے حالانکہ یہ بات معنی خیز ہے کہ شیکسپئر کا ذخیرہ الفاظ ہر انگریز سے زیادہ وسیع اور متنوع ہے۔ یہ الفاظ کی تعداد کا مسئلہ نہیں ہے جو کسی مصنف کے پ؛ اس ہیں بلکہ اصل میں وہ طریقہ ہے جس سے وہ انہیں استعمال کرتا ہے اور جو اسے شاعر کی حیثیت سے ایک مقام عطا کرتا ہے۔ اصل چیز جو اہم ہے یہ ہے کہ الفاظ شاعر کو اور شاعر الفاظ کو کیسے بدلتے اور متاثر کرتے ہیں ان کے الگ الگ اثرات ذہن میں کیسے ملتے ہیں' اور وہ پورے تجربے میں کس طرح صحیح بیٹھتے ہیں۔ عام طور پر شاعر کو شعور نہیں ہوتا کہ کس وجہ سے دوسرے الفاظ ہیں بلکہ صرف یہی الفاظ موجودہ مقصد کے لیے موزوں ترین ہیں۔ وہ الفاظ اس کی شعوری بنیاد ہوتی ہے کہ اس نے انہیں ٹھیک طریقے سے ترتیب دے دیا ہے۔ عام طور پر اس سے یہ پوچھنا بیکار ہوگا کہ اس نے یہ خاص بحر و وزن یا خاص صفت و بندش کیوں استعمال کی ہے؟ وہ اس استعمال کی وجوہ بیان کر سکتا ہے لیکن وہ صرف محض عقلی دلیلیں ہوں گی جن کا مقصد اصل معاملے سے کوئی تعلق نہ ہوگا۔ کیونکہ بحر و وزن یا صفت و بندش کا انتخاب عقلی معاملہ نہیں تھا (حالانکہ وہ عقلی جواز کا اہل ہوسکتا ہے) بلکہ ایک جبلی محرک کی وجہ سے تھا جو خود کو جمانے کی کوشش کر رہا تھا یا اپنے ساتھیوں کے ساتھ خود کو ترتیب دینا چاہتا تھا۔

یہ سمجھ لینا بہت ضروری ہے ہ الفاظ کے استعمال کے پیچھے کتنے گہرے مقاصد کام کرتے ہیں۔ دوسرے شاعروں کا کوئی مطالعہ' جو پر جوش اور برانگیختہ کرنے والا

مطالعہ نہ ہو' اس کی کوئی مدد نہیں کر سکتا۔ وہ دوسرے شاعروں سے بہت کچھ سیکھ سکتا ہے لیکن صرف اس وقت جب وہ گہرے طور پر ان شاعروں کے اثر میں آ سکے۔ صرف ان کے طرز ادا کے سطحی مطالعے سے کام نہیں چل سکتا۔ کیونکہ وہ مقاصد جو کسی نظم کو وجود بخشتے ہیں ذہن کی گہرائیوں سے پیدا ہوتے ہیں شاعر کا طرز براہ راست اس طریقے کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے اس کی دلچسپیوں کی تنظیم ہوتی ہے۔ زبان کو ترتیب دینے کی حیرت انگیز صلاحیت اس کے تجربے کو ترتیب دینے کی زیادہ حیرت انگیز صلاحیت ہی کا ایک حصہ ہوتی ہے۔

یہ وضاحت ہے اس بات کی کہ شاعری استادی کتب بینی دستکاری اور کرتب یا جتن سے نہیں لکھی جا سکتی۔ سطحی نظر میں محض ایک عالم کی تصنیف...... جو قدیم شاعری میں غرق ہو اور ان قدیم شعراء کے برابر ہونے کا گہرا جذبہ رکھتا ہو اور خود کو شاعروں کی صف میں کھڑا کرنے کا اسے شوق بھی ہو...... اکثر غیر معمولی طور پر شاعری کی طرح معلوم ہو گی۔ اس کے الفاظ فراست و نزاکت سے مرتب و منظم نظر آئیں گے۔ اس کی تراکیب موزوں معلوم ہوں گی۔ اس کے ''گریز'' پر زور اور اس کی سادگی کامل معلوم ہو گی۔ ہر ذہنی معیار پر وہ پورا اترتا نظر آئے گا۔ لیکن جب تک شاعری الفاظ کی ترتیب شاعری کی تکنیک کے علم اور چھ نہ کچھ لکھنے کی خواہش سے نہیں' بلکہ ''تجربے'' کو بہترین طریقے پر ترتیب دینے کے عمل سے پیدا نہ ہو گی اس کی تصنیف کا گہرا مطالعہ اس امر کی چغلی کھائے گا۔ خصوصیت کے ساتھ اس کا وزن' اس کا راگ ہی اس کی پول کھول دے گا۔ کیونکہ وزن رکنوں کے ساتھ کرتب بازی کا معاملہ نہیں ہے۔ بلکہ براہ راست شخصیت پر روشنی ڈالتا ہے۔ اسے لفظوں سے جن سے یہ تعلق رکھتا ہے الگ نہیں کیا جا سکتا۔ شاعری میں اثر انگیز وزن صرف سچے اور حقیقی معنی میں مرتعش محرکات سے پیدا ہوتا ہے اور یہی دلچسپیوں کی ترتیب کا ''صحیح معنی میں'' آئینہ دار ہے۔

دوسرے لفظوں میں شاعری کی نقل نہیں کی جا سکتی۔ شاعری کا ڈھونگ اس طرح

ہرگز نہیں رچایا جا سکتا کہ وہ شاعری کے ہر معیار کو رد کر دے۔ بدقسمتی سے یہ صحیح ہے کہ یہ امتحان بہت دشوار ہے اور بعض اوقات یہ معلوم کرنا بھی مشکل ہوتا ہے کہ یہ امتحان لیا بھی گیا ہے یا نہیں۔ کیونکہ امتحان یہ ہے کہ صرف کچھ شعری ہی قاری کو، جو شاعری کا صحیح طریقے سے مطالعہ کرتا ہے متاثر کرے گی۔ اور یہ اثر انگیزی اسی طرح جذبات سے پر اعلیٰ اور پرسکون ہوگی جس طرح شاعر کا تجربہ ہوتا ہے شاعر جو زبان کا آقا اس لیے ہوتا ہے کیونکہ وہ خود تجربے کا بھی آقا ہے لیکن لاپرواہی اور سطحی طریقے سے شاعری کا پڑھنا آسان کام ہے اور اس سے کچھ ایسا اثر لینا بھی، جو صحیح معنی میں اس سے تعلق نہیں رکھتا۔ آسان ہے۔ شاعری کو لاپرواہی سے پڑھنے والے، جو کچھ نظم میں ہے اسے گم کر دیتے ہیں اور کچھ ذہنی کیفیات میں مثال کے طور پر حالت نشہ میں احمقانہ تک بندی بھی عظیم معلوم ہوگی۔ ایسے میں جو کچھ اثر ہوا وہ تک بندی کا نہیں بلکہ نشہ کا تھا۔

ان خیالات کی روشنی میں اب ہم اس سوال سے کہ نفسیات کا ابھرتا ہوا علم شاعری کے بارے میں کیا کہتا ہے، ان متعلقہ سوالات کی طرف رجوع کرتے ہیں کہ کس طرح سائنس، عام طور پر اور دنیا کے بارے میں ہماری نئی نظر، جو اس سے پیدا ہوئی ہے، شاعری پر اثر انداز ہو رہی ہے اور کس حد تک سائنس ماضی کی شاعری کو ٹکسال باہر کر دے گی؟ ان سوالوں کا جواب دینے کے لیے ہمیں ان تبدیلیوں کا خاکہ پیش کرنا ہوگا جو حال ہی میں ہمارے تصور کائنات پر ابھری ہیں اور از سر نو غور کرنا ہوگا کہ وہ کون سے نئے تقاضے ہیں جن کا ہم شاعری سے مطالبہ کر سکتے ہیں؟

پانچواں باب

نیچر کا بے اثر ہونا

شاعر ہمیں یا ہم شاعر کو کمزور و بے اثر کر دیتے ہیں اگر انہیں پڑھنے کے بعد ہم خود کو بدلا ہوا محسوس نہ کریں۔ نہ صرف وقتی طور پر بدلا ہوا، جیسے کھانا کھانے یا سونے سے ہم دوبارہ کام کرنے کے لیے تازہ دم ہو جاتے ہیں بلکہ ہمارے امکانات کی مستقل تبدیلی، جو متاثر ہونے والے افراد کی حیثیت سے، ہم میں زبردست ہیجانات کے مجمع میں اچھی یا بری ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ زندہ شاعروں میں سے کتنے ایسے ہیں جن میں یہ گہری تبدیلی پیدا کرنے کی طاقت ہے؟ ایسے میں ہمیں نوجوان قارئین کے جوش وخروش کو بالائے طاق رکھ دینا چاہئے۔ بیشتر لوگوں کی زندگی میں ایک وقت آتا ہے جب مسٹر میس فیلڈ، مسٹر کپلنگ، مسٹر ڈرنک واٹر، یا مسٹر نویس (Noyes) یا مسٹر کینیڈی جیسے شاعر بیدار ہوتے ہوئے ذہن کو متاثر کرتے ہیں۔ یہ ذہن شاعری سے متعارف ہو رہا ہوتا ہے۔ اسی قسم کے سینکڑوں دوسرے شاعر بھی اس مقصد کو کماحقہ پورا کرتے ہیں۔ ہمیں تو یہاں ایسے تجربہ کار اور پختہ ذہن قاری سے سروکار ہے، جو ماضی کی شاعری سے بڑی حد تک آشنا ہے۔

معاصر شاعری، جو اس قاری (تجربہ کار و پختہ ذہن) کی نظر اور رویے کو بدل دے، ایسی ہونی چاہئے جو سوائے ہمارے اپنے دور کے کسی اور دور میں نہ لکھی جا سکے۔ اس نے جزوری طور پر معاصر صورت حال کی کوکھ سے جنم لیا ہوگا۔ وہ یقیناً ان تقاضوں محرکات اور رویوں کے مطابق ہوگی جو اس طرح پر ماضی کے شاعروں کے سامنے نہیں آئے تھے اور تنقید کو بھی معاصر صورت حال کا خیال رکھنا چاہئے۔ انسان کے بارے میں نیچر کے بارے میں اور کائنات کے بارے میں ہمارے رویے ہر نسل

کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں اور حالیہ زمانہ میں یہ رویے بڑی شدت سے تبدیل ہوئے ہیں۔ جدید شاعری کے بارے میں فیصلہ کرتے ہوئے ہم ان تبدیلیوں کو نظر انداز نہیں کر سکتے۔ جب رویے بدلتے ہیں تو تنقید اور شاعری ساکت نہیں رہ سکتے۔ ان لوگوں کے لیے جو سمجھتے ہیں کہ شاعر کیا ہے یہ بات واضح ہے تمام ادبی تاریخ بھی اس بات کا ثبوت بہم پہنچاتی ہے۔

یہ بات کچھ زیادہ فائدہ مند نہیں ہو گی کہ جدید دور کے ذہنی انقلابات کی فہرست پیش کی جائے اور پھر دیکھا جائے کہ شاعری پر ان (ذہنی انقلابات) کا کیا اثر ہوا ہے؟ خیالات کی تبدیلی سے ہمارے رویوں پر اتنے پیچیدہ اثرات مرتب ہوئے ہیں کہ ان کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔ جن چیزوں پر ہمیں غور کرنا ہے وہ انسان کے مروجہ خیالات نہیں ہیں بلکہ ان کے رویے ہیں یعنی دنیا کا ایک حصہ ہونے کی حیثیت سے انسان اس کے یا اس کے بارے میں کیا محسوس کرتا ہے؟ اس کے مختلف پہلو انسان کے لیے کیا اضافی اہمیت رکھتے ہیں؟ وہ کیا ایثار کرنے کے لیے آمادہ ہے اور کس لیے؟ وہ کس چیز پر اعتماد کرتا ہے؟ کس چیز سے ڈرتا ہے؟ اور کس چیز کی خواہش کرتا ہے؟ ان چیزوں کو دریافت رکنے کے لیے ہمیں شاعروں کے پاس جانا چاہئے اگر وہ کمزور وبے اثر اور ناکام نہیں ہیں تو یہ سب چیزیں ہمیں ان کے ہاں نظر آئیں گی۔

وہ یہ سب چیزیں انہیں دکھائیں گے ضرور لیکن صاف صاف بیان نہیں کریں گے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں کا اس طرح اظہار نہیں کرے گی۔ جس طرح علم الاجسام (Anatomy) کی کتاب جسم کے سانچے اور بناوٹ کی تشریح کرتی ہے۔ ان کی شاعری ان کے رویوں سے پیدا ہو گی اور ان رویوں کو وہ موزوں قاری کے اندر بھی پیدا کرے گی۔ لیکن عام طور پر وہ کسی رویے کا اظہار نہیں کرے گی۔ کبھی کبھار نظم میں نفسیاتی موضوعات بھی راہ پاتے ہیں لیکن ان سے ہمیں دھوکا نہیں کھانا چاہئے۔ زیادہ تر رویے، جن سے شاعری سروکار رکھتی ہے، نا قابل بیان ہوتے ہیں۔ کیونکہ علم

نفسیات ابھی ابتدائی حالت میں ہے۔۔۔۔اور زیادہ تر نظمیں ان رویوں کے بارے میں صرف اشارے ہی کرتی ہیں۔ نظم یعنی وہ حقیقی تجربہ، جو موزوں قاری کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے اور جو دنیا کے بارے میں اس کے ردعمل کو قابو میں رکھتا ہے اور اس کے محرکات کی تنظیم کرتا ہے، ہمارے لیے بہترین ثبوت ہے کہ دوسرے لوگ اشیاء کے بارے میں کیا محسوس کرتے ہیں۔اور ہم، اگر سنجیدہ ہیں تو ایک تو یہ بات دریافت کرنے کے لیے اسے پڑھتے ہیں کہ دوسروں کو زندگی کیسی لگتی ہے اور دوسرے یہ معلوم کرنے کے لیے کہ کہاں تک اس کے رویے ہمارے لیے موزوں ہیں، کیونکہ ہم بھی اسی قسم کی مہم میں (اپنے طور پر) مصروف ہیں۔

حالانکہ۔۔۔۔۔علم نفسیات کے ترقی یافتہ نہ ہونے کی وجہ سے۔۔۔۔ہم رویوں کو ان الفاظ میں بیان نہیں کر سکتے جنہیں ان دوسرے لوگوں پر منطبق نہ کیا جا سکے، جو ہمارے زیر غور نہیں ہیں، اور حالانکہ ہم کسی شاعر کے رویوں کا، عام ذہنی پس منظر سے، استخراج نہیں کر سکتے تاہم اس کی شاعری پڑھنے کے بعد جب اس کا تجربہ ہمارا اپنا تجربہ بن جاتا ہے تو ہم اس بات پر غور کر سکتے ہیں کہ کیوں یہ رویے، کچھ طریقوں سے، ان سے مختلف ہیں جو سو یا ہزار برس پہلے کی شاعری میں ملتے ہیں۔ایسا کرنے سے ہمیں ان رویوں کی طرف اشارہ کرنے کے ذرائع مل جاتے ہیں، جو ان لوگوں کے لیے مفید ہوتے ہیں جو فطرتاً شاعری پڑھنے کے اہل نہیں ہے (اور جن کی تعداد بڑھ رہی ہے) اور ان کشتگان تعلیم کے لیے بھی، جو جدید شاعری کی طرف توجہ نہیں دیتے، کیونکہ انہیں ''نہیں معلوم کہ اس کا کیا کریں''

تو پھر اس ذہنی پس منظر اور تصور کائنات کا کیا ہوا اور آخر کن طریقوں سے تبدیلیوں نے ہمارے رویوں کی تنظیم نو کی ہے؟

مرکزی اور بنیادی تبدیلی کو ''نیچر کو بے اثر کرنے'' کا نام دیا جا سکتا ہے یعنی کائنات کے ''جادوئی نظریے'' (Magical View) سے ''سائنسی نظریے'' کی

طرف تبدیلی یہ تبدیلی خود اتنی بڑی ہے جتنی شاید وہ تاریخی تبدیلی تھی جس نے انسان کے تصور کائنات میں وہ بڑی تبدیلی پیدا کی تھی کہ اس کے ذریعے سے وہ جادوئی تصور کائنات تک پہنچا تھا۔ جادوئی نظریے سے میری مراد یہ ہے کہ انسان روحوں اور ایسی قوتوں پر ایمان رکھتا تھا کہ واقعات عالم جن کے قبضہ قدرت میں ہوتے ہیں اور جن کو کسی حد تک مخصوص رسوم و عبادت کے ذریعے انسان اپنے قبضے میں لا سکتا تھا۔ الہام اور اس سے متعلق رسوم میں عقیدہ اسی نظریے کی نمائندگی کرتا ہے۔ یہ نظریہ گذشتہ تین سو سال سے آہستہ آہستہ زوال پذیر ہو رہا ہے لیکن گذشتہ ساٹھ سال میں اس نظریے کو یقینی طور پر رد کر دیا گیا ہے۔ اس نظریے کے نشانات و باقیات الصالحات آج بھی روز مرہ کے امور میں ہماری راہنمائی کرتے ہیں لیکن اب یہ وہ تصور کائنات نہیں رہا جسے ایک باشعور دانا انسان آسانی سے قبول کر لیتا ہے۔ اس بات کے کچھ شواہد موجود ہیں کہ شاعری اور دوسرے فنون نے اس جادوئی نظریے کی کوکھ سے جنم لیا تھا۔ اب اس امر کا امکان ہے، جس پر ہمیں سنجیدگی سے غور کرنا چاہئے کہ شاعری بھی اسی نظریے کے زوال کے ساتھ ختم ہو جائے۔

جادوئی نظریے کے زوال کے اسباب عام طور پر معلوم ہیں۔ یہ انسان کے علم اور نیچر پر قابو پانے (مثلاً زراعت کی دریافت) کے نتیجے کے طور پر پیدا ہوا۔ یہ انسان کے علم کی وسعت اور نیچر پر زیادہ سے زیادہ قابو پانے کے ساتھ زوال پذیر ہوا۔ اس کے سارے دور حکومت میں (تقریباً دس ہزار سال؟) اس کے استحکام کی وجہ یہ تھی کہ اس میں انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ کرنے کی صلاحیت تھی۔ ہمیں یاد رکھنا چاہئے کہ انسانی رویے ہمیشہ سماجی گروہ کے درمیان نشوونما پاتے ہیں۔ یہ وہ چیزیں ہیں جنہیں انسان محسوس کرتا ہے اور جو اپنے ساتھیوں کے ساتھ اس کے طرز عمل کا مخرج ہوتے ہیں اور ان کا میدان عمل محدود ہوتا ہے۔ پس جادوئی نظریہ، جو انسان کے سب سے زیادہ گہرے اور سب سے زیادہ اہم معاملات میں نیچر کی تاویل کی

حیثیت رکھتا ہے، بہت جلد، ہر دوسرے نظریے سے کہیں زیادہ، انسان کے جذباتی تقاضوں کو آسودہ و مطمئن کرنے لگا۔ جادوئی نظریے کی کوشش کا انحصار اس بات پر بہت کم تھا کہ اس نے نیچر کو انسان کے قبضہ قدرت میں دے دیا ہے۔ یہ کام واقعتاً اس نے بہت کم کیا۔ گالٹن پہلا شخص تھا جس نے دعا و عبادت کی اثر پذیری کو تجربے کے ذریعے جانچا اور گالٹن کے نتائج اس بات کی نشاندہی کرتے ہیں کہ دعا کے ذریعے نیچر انسان کے قبضہ قدرت میں نہیں آتی۔ جس بات نے جادوئی نظریے کو اہمیت دی وہ دراصل وہ سہولت، کفالت اور موزونیت تھی جس سے وہ، اس کائنات سے جو اس میں نظر آتی تھی، جذباتی طور پر عہدہ برا ہو سکتا تھا۔ اور جو انسان کی محبت و نفرت، اس کا خوف و امید اور اس کی ناامیدی کے لیے میدان فراہم کرتی تھی۔ اس نے زندگی کو ایک شکل، ایک تیزی اور ایک ترتیب عطا کی جو کسی اور ذریعے سے آسانی سے نہیں مل سکتی تھی۔

اس کے بجائے ہمارے پاس ریاضی دان کی کائنات ہے جو زیادہ وسیع اور زیادہ عام یکسانیتوں کو تلاش کرنے کا میدان ہے۔ ایک ایسا میدان جہاں ذہنی تیقن، پہلی دفعہ اور وہ بھی لامحدود پیمانے پر موجود ہے اور ساتھ ساتھ ناامیدیاں اور جذباتی گرمی بھی، جو تلاش و جستجو اور تحقیق و دریافت سے پیدا ہوتی ہے، بے انتہا ہیں۔ اس طرح بہت سے لوگ جو زمانہ ماضی میں شاعر ہوتے آج ''علم حیاتی کیمیا'' کی تجربہ گاہوں میں نظر آتے ہیں یہ وہ حقیقت ہے جس سے اگر ہم ضرورت محسوس کریں، تو شاعری کے موجودہ افلاس کو ثابت کرنے میں مدد لے سکتے ہیں۔ لیکن ان ہیجانات اور اہتزازی کیفیات کے علاوہ سائنسی تصور کائنات کا انسانی جذبات سے کیا سروکار ہے؟ ایک دیوتا، جو بالا رادہ یا بلا ارادہ نظریہ اضافیت کے ماتحت ہو، جذباتی اثر نہیں رکھتا۔ اس لیے مفاہمت کی یہ صورت ناکام ہو جاتی ہے۔ ویلز، پروفیسر الیگزینڈر اور لائڈ مارگن نے بہت سے دیوتا تخلیق کیے ہیں لیکن افسوس! ان کے تخلیق کرنے کے

اسباب بہت واضح اور بہت شعوری ہو گئے ہیں۔ وہ صرف ایک ضرورت کو پورا کرتے ہیں لیکن خود ضرورت کو جنم نہیں دیتے۔ وہ اس کام کو انجام نہیں دیتے جس کے لیے وہ ایجاد کیے گئے تھے۔

مختصراً سائنس نے جو انقلاب پیدا کیا ہے وہ اتنا قوی ہے کہ ان نیم اقدامات سے اس کا مقابلہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ اس مرکزی اصول پر اثر انداز ہوتا ہے جس سے ماضی میں ذہن انسانی کی شعوری طور پر تنظیم کی جاتی رہی تھی۔ اور عقیدہ میں کوئی ردو بدل، خواہ وہ کتنا ہی بڑا کیوں نہ ہو، توازن قائم نہیں کر سکتا جب تک خود وہ اصول قائم و باقی ہے۔ اب میں ان خیالات کو پیش کرنے کے اصل مقصد کی طرف رجوع کرتا ہوں۔

جب سے انسان خود آگاہ اور تفکر پسند ہوا ہے اس نے یہ مان لیا ہے کہ اس کے احساسات، اس کے رویے، اور اس کے اطوار علم و آگاہی سے پیدا ہوتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہو یہ یقیناً عقلمندی کی بات ہو گی کہ وہ خود کو اس طرح منظم کرے اور علم و آگاہی کو ایسی بنیاد بنائے، جس پر اس کا احساس، رویہ اور طرز عمل قائم ہو۔ حقیقت میں علم کی کمی کی وجہ سے وہ اب تک خود کو اس طور پر منظم نہ کر سکا لیکن سمجھتا ہمیشہ وہ یہی رہا کہ اس کی تعمیر علم و آگاہی پر ہوئی ہے اور انہی خطوط پر وہ اپنے نظام فکر و عمل کو آگے بڑھاتا رہا۔ وہ علم کی تلاش یہ سمجھتے ہوئے کرتا رہا کہ خود علم براہ راست اس کے وجود کو صحیح معنی میں متعین کرے گا۔ لیکن اگر وہ صرف اتنا جانتا کہ دنیا کس طرح کی ہے تو یہ علم بذات خود اس کی رہنمائی کرتا اور بتاتا کہ اسے کس طرح محسوس کرنا چاہئے، کون سے رویے اختیار کرنے چاہئیں اور کس مقصد کے ساتھ زندگی بسر کرنی چاہئے؟ اس تلاش میں اسے جو کچھ ملا وہ اسے ''علم'' سمجھتا رہا اور اس بات سے بے خبر رہا کہ اسے مشکل ہی سے خالص علم کہا جا سکتا تھا۔ اس بات سے بھی بے خبر رہا کہ اس کے احساسات، رویے اور طرز عمل اس کی طبعی اور معاشرتی ضروریات سے پہلے ہی متعین ہو چکے تھے اور وہی زیادہ تر ان چیزوں کا مخرج تھے جن کے بارے میں وہ یہ سمجھتا تھا

کہ وہ جانتا ہے۔

اچانک اور اس بات کو زیادہ عرصہ نہیں ہوا، کہ صحیح علم اسے بڑے پیمانے پر حاصل ہونے لگا۔ یہ عمل تیز سے تیز تر ہوتا رہا اور پھر ایک جگہ ٹھہر گیا۔ اب اسے اس حقیقت کا مقابلہ کرنا پڑا کہ فرضی علم کی وہ عمارت، جس پر اس نے اپنے رویوں کو قائم کیا تھا، اب زیادہ دیر قائم نہیں رہے گی اور ساتھ ہی ساتھ اسے اس بات کو بھی تسلیم کرنا پڑا کہ خلاص علم اس کے مقاصد سے میل نہیں کھاتا۔ اور یہ کہ اس کا ان چیزوں سے کہ اسے کیا محسوس کرنا چاہئے اور اسے کون سا عمل اختیار کرنے کی کوشش کرنی چاہئے، کوئی تعلق نہیں ہے۔

کیونکہ سائنس، جو منظم طریقے پر اشیاء کی طرف اشارہ کرنے کا سب سے وسیع ذریعہ ہے، ہمیں اشیاء کی ماہیت کے بارے میں نہ قطعیت کے ساتھ بتاتی ہے اور نہ بتا سکتی ہے۔ وہ ہیئت کے بارے میں کبھی بھی سوال کا جواب نہیں دے سکتی فلاں چیز کیا ہے؟ وہ صرف یہ بتا سکتی ہے کہ فلاں چیز کیسے کام کرتی ہے سائنس اس سے زیادہ کچھ نہیں بتاتی۔ اور نہ اس سے زیادہ کچھ بتایا جا سکتا ہے قدیم زمانے کے وہ پریشان کن اشکال جو ''کیا'' اور ''کیوں'' سے شروع ہوتے ہیں، غور سے دیکھنے پر وہ سرے سے سوالات ہی معلوم نہیں ہوتے بلکہ جذباتی تسکین کی التجا معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے ہماری خواہش علم کا نہیں بلکہ حتمی ضمانت 1 کی خواہش کا اظہار ہوتا ہے یہ بات صاف ہو جاتی ہے جب ہم سوالات، التماس، علم اور خواہش کے سلسلے میں ''کیسے'' کے سوال کو اٹھاتے ہیں سائنس ہمیں کائنات میں انسان کے مقام اور اس کے امکانات کے بارے میں بتا سکتی ہے۔ وہ بتا سکتی ہے کہ یہ مقام غیر مستقل اور پر خطر ہے اور امکانات مبہم اور مشکوک ہیں۔ یہ ہمارے امکانات کو بہت وسیع کر سکتی ہے اگر ہم اس کا عاقلانہ استعمال کریں مگر سائنس ہمیں یہ نہیں بتا سکتی کہ ہم کیا ہیں اور یہ دنیا کیا ہے؟ اس لیے نہیں کہ یہ کسی طرح بھی لاینحل سوالات ہیں بلکہ اس لیے کہ یہ سرے سے

سوالات ہی نہیں ہیں۔ اگر سائنس ان کاذب سوالات کا جواب نہیں دے سکتی تو فلسفہ و مذہب بھی ان کا جواب دینے سے قاصر ہیں۔ اس طرح ہوتمام مختلف النوع جوابات، جو صدیوں سے عقل و دانش کی کنجی سمجھے جاتے رہے تھے، اب ایک ساتھ ہوا میں تحلیل ہو رہے ہیں۔

نتیجہ ایک حیاتیاتی بحران ہے جو بغیر الجھن، پریشانی و تکلیف کے حل نہ ہوگا۔ یہ ایک ایسا مسئلہ ہے جسے ہم شاید کچھ سوچ کر اور کچھ اپنے ذہنوں کی دوسرے انداز پر تنظیم نو کر کے خود ہی حل کر سکتے ہیں۔ اگر ہم اسے خود حل نہیں کریں گے تو اسے تفکر کے ذریعے دوسرے ہمارے لیے طے کر دیں گے اور جو ہماری پسند کے مطابق نہیں ہو گا۔ جب تک یہ بحران باقی رہے گا ہر فرد اور معاشرے پر اس کا بوجھ اور دباؤ یونہی رہے گا۔ یہ بوجھ اور دباؤ ہماری بہت سی جدید مشکلات کی

---

1. اس موضوع پر The Language and Thought of the Child مصنفہ Piaget مطبوعہ Kegan Paul 1926ء بہت دلچسپ تصنیف ہے۔

تاویل کا حصہ ہے اور خاص طور پر شاعری کی مشکلات کا یوں میں اپنے موضوع کی طرف واپس آ گیا ہوں دراصل میں اس موضوع سے بہت دور بھی کب گیا تھا؟

چھٹا باب

شاعری اور عقائد

شاعر کا کام، جیسا کہ ہم نے دیکھا، تجربے کے جسم کو ترتیب و ربط، اور اس طرح اسے آزادی دینا ہے۔ یہ کام وہ الفاظ کے ذریعے کرتا ہے جو اس کے ڈھانچے کا کام دیتے ہیں۔ جو ایک ساخت اور بناوٹ کی حیثیت رکھتے ہیں جس سے وہ محرکات، جو تجربے کی تشکیل کرتے ہیں ایک دوسرے سے مربوط و ہم آہنگ ہو جاتے ہیں اور باہم کام کرتے ہیں وہ ذرائع جن سے الفاظ یہ کام انجام دیتے ہیں بہت سے اور مختلف ہیں ان سے واقف ہونا نفسیات کا کام ہے۔ ہم نے محولہ بالا بحث سے اس کام کی ابتدا کردی ہے اور یہ صرف ابتدا ہی ہے جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ماضی کے زیادہ تر تنقیدی اصول یا تو غلط ہیں یا بے معنی ہیں۔ تھوڑا علم یہاں خطرہ کی حیثیت نہیں رکھتا بلکہ ہوا کو نمایاں طریقے پر صاف کرتا ہے۔

حتیٰ کہ سرسری طور پر اپنے موجودہ علم کی روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایک نظم میں الفاظ دو خاص طریقوں سے کام کرتے ہیں۔ ایک حسی محرک (Sensory Stimul) کے طور پر اور دوسرے (وسیع ترین معنی میں) علامات (Symbols) کے طور پر ہمیں نظم کے حسی پہلو پر غور کرنے سے یہ کہتے ہوئے اجتناب کرنا چاہئے کہ یہ دوسرے پہلو سے الگ اور آزاد نہیں ہے اور یہ کہ خاص وجوہ سے یہ شاعری میں اولین اہمیت رکھتا ہے۔ ہمیں خود کو نظم میں الفاظ کے دوسرے منصب تک محدود کر لینا چاہئے یا ان باتوں کو جو ثانوی حیثیت رکھتی ہیں ترک کرتے ہوئے اس کے منصب کی ایک شکل کو ”کاذب بیان“ (Pseudo Statement) کہنے کی اجازت دیجئے۔

وہ لوگ اس بات کو تسلیم کریں گے جو سائنٹیفک بیان اور جذباتی بیان میں فرق کرتے ہیں۔ سائنٹیفک بیان کی سچائی تجربہ گاہ کی کسوٹی پر پرکھی جاتی ہے اور جذباتی بیان کی ''صداقت'' بنیادی طور پر رویے کی قبولیت سے تسلیم کی جاتی ہے۔ لیکن شاعر کا کام سچے بیان دینا نہیں ہے۔ تاہم شاعری ہمیشہ بیانات بلکہ اہم بیانات دینے کا احساس دلاتی ہے اور یہی وجہ ہے کہ کچھ ریاضی دان شاعری کو نہیں پڑھ سکتے۔ انہیں یہ نام نہاد اقوال غلط معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بات مسلمہ ہے کہ شاعری سے ان کی یہ توقعات اور مطالبے غلط ہیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر صحیح شاعرانہ راستہ کیا ہے اور یہ راستہ علم ریاضی کے راستے سے کیسے مختلف ہے؟

بظاہر شاعرانہ راستہ ممکن نتائج کے اس دائرۂ عمل کو، جس کے اندر یہ ''کاذب بیان'' نظر آتا ہے، محدود کر دیتا ہے۔ کیونکہ سائنٹیفک راستے کے لیے دائرۂ عمل لامحدود ہے۔ ہر نتیجہ قابل توجہ ہے۔ اگر بیان کا کوئی ایک نتیجہ بھی مسلمہ امر سے متصادم ہوتا ہے تو اس کی اہمیت باقی نہیں رہتی۔ لیکن کاذب بیان جب شاعرانہ راستے سے آتا ہے تو اس کا یہ حال نہیں ہوتا۔ مسئلہ یہ ہے کہ یہ پابندی، یہ حد بندی کیسے کام کرتی ہے؟ عام طور پر ایک فرضی کائنات ہوتی ہے، ایک خیالی دنیا ہوتی ہے، تخیل ہوتا ہے، مسلمہ من گھڑت، غیر حقیقی (Fiction) باتیں ہوتی ہیں جسے شاعر اور اس کے پڑھنے والے دونوں تسلیم کرتے ہیں۔ ایک ''کاذب بیان'' جو فرضی چیزوں کے اس نظام میں صحیح بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر سچا کہلائے گا اور جو اس نظام میں ٹھیک نہیں بیٹھے گا وہ شاعرانہ طریقے پر غلط کہلائے گا۔ ''شاعرانہ صداقت'' کو عام ''نظریہ ربط'' (Coherence Theories) کے اصولوں پر پرکھنا منطق کے کچھ دبستانوں کے لیے فطری امر ہے لیکن شروع ہی سے یہ غلط راستے پر ہے۔ بہت سے اعتراضات میں سے صرف دو اعتراضات کا یہاں ذکر کرتے ہوئے یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس بات کو جاننے کا ہمارے پاس کوئی ذریعہ نہیں ہے کہ ''بات چیت کی کائنات'' کس موقع پر کیا

ہے اور کس قسم کا ربط اس کے اندر ہونا چاہئے؟ یہ مانتے ہوئے کہ اس کو دریافت کیا جا سکتا ہے، لیکن یہ دراصل منطقی رشتوں کا معاملہ نہیں ہے۔ اقوال کے ایسے نظام کی تلاش جس میں:

''اے گلاب تو بیمار ہے!''

جگہ پا سکے اور اگر یہ قول شاعرانہ طریقے پر صحیح ہے تو منطقی رشتے بھی اس کے درمیان موجود ہونے چاہئیں یہ ایک فضول بات ہے اسی سے اس نظریہ کی لغویت ظاہر ہو جاتی ہے۔

آیئے اب ہم آگے چلیں۔ شاعرانہ طریق کار میں متعلقہ نتائج منطقیانہ نہیں ہوتے یا منطق میں جزوری طور ہر تخفیف کر کے حاصل نہیں کیے جا سکتے۔ کبھی کبھار یا اتفاق کے سوا منطق کا اس میں کوئی عمل دخل نہیں ہوتا۔ یہ تو وہ نتائج ہیں جو ہمارے جذباتی نظام کے ذریعے سامنے آتے ہیں۔ وہ قبولیت جو'' کاذب بیان'' کو حاصل ہوتی ہے اس کا تعلق اس اثر سے ہوتا ہے جو وہ ہمارے احساسات اور رویوں پر ڈالتا ہے۔ منطق اگر آتی بھی ہے تو ماتحت بن کر، ہمارے جذباتی ردعمل کی غلام بن کر۔ بہر حال جیسا کہ شعرا اور قارئین مسلسل معلوم کرتے رہتے ہیں اس کی حیثیت ایک سرکش غلام کی سی ہوتی ہے۔ ایک'' کاذب بیان''، ''سچا'' سمجھا جائے گا اگر وہ کچھ رویوں کے لیے مفید ثابت ہو رہا ہے یا رویوں کو باہم ملا رہا ہے جو دوسرے وجوہ کی بنا پر پسندیدہ اور قابل قبول ہے۔ اس قسم کی سچائی'' سائنٹیفک سچائی'' سے اس قدر مختلف ہوتی ہے کہ اس کے لیے اتنا ملتا جلتا لفظ استعمال کرنا بھی افسوس ناک بات ہے لیکن فی الحال اس بے ضابطگی سے بچنا بھی مشکل ہے۔

یہ مختصر تجزیہ اس بنیادی تفاوت و اختلاف کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے جو شاعری کے کاذب بیانات اور سائنسی بیانات کے درمیان نظر آتا ہے۔ ایک کاذب بیان الفاظ کی وہ شکل ہے جس کا جواز اس تاثیر میں ہے جو ہمارے محرکات اور رویوں کی تنظیم

یا تو کرتا ہے یا ان کو رہائی دلاتا ہے (ان کی بہتر یا بدتر تنظیم کا خیال رکھنا لازمی ہے) بر خلاف اس کے کسی بیان کا جواز خود اس کی سچائی ہے یعنی اس سچائی کا اس امر سے جس کی طرف وہ اشارہ کر رہا ہے، مطابق ہونا ضروری ہے۔

سچے اور جھوٹے دونوں قسم کے بیانات، رویوں اور عمل پر مسلسل اثر انداز ہوتے ہیں ہماری روزمرہ کی عملی زندگی ان سے رہنمائی حاصل کرتی ہے۔ بحثیت مجموعی سچے بیانات جھوٹے بیانات سے زیادہ مفید ہوتے ہیں۔ اس کے باوجود ہم اپنے جذبات اور رویوں کی ترتیب صرف سچے بیانات سے نہ کرتے ہیں اور نہ فی الحال کر سکتے ہیں۔ اور نہ اس بات کا امکان نظر آتا ہے کہ ہم کبھی انہیں ایسا بنا سکیں گے۔ یہ ایک زبردست نیا خطرہ ہے جو تہذیب کو لاحق ہے خدا کے بارے میں کائنات کے بارے میں، انسانی فطرت کے بارے میں، ذہن کے ذہن سے تعلق کے بارے میں، روح کے بارے میں، اس کی تقدیر اور منزل کے بارے میں لاتعداد ''کاذب بیانات'' ایسے ہیں جو ذہن کے نظام میں محور کی حیثیت رکھتے ہیں اور ذہن کی صحت کے لیے ضروری بھی ہیں لیکن مخلص، ایماندار اور بے لاگ ذہنوں کے لیے اب ان پر یقین کرنا ناممکن ہو گیا ہے۔ صدیوں سے ان پر یقین کیا جاتا رہا ہے۔ اب وہ ہمیشہ ہمیشہ کے لیے غائب ہو گئے ہیں اور جس علم نے انہیں ختم کیا ہے وہ خود اس قسم کا نہیں ہے جس پر اتنے ہی لطیف ذہنی نظام کی بنیاد رکھی جا سکے۔

یہ معاصر صورت حال ہے چونکہ کافی علم حاصل کرنے کی گنجائش نہیں ہے اور چونکہ یہ بھی واضح ہے کہ ''اصلی'' علم یہاں ہمارا مقصد پورا نہیں کر سکتا، زیادہ سے زیادہ صرف نیچر پر ہمارے کنٹرول کو بڑھا سکتا ہے، اسلئے اس کا علاج یہ ہے کہ ''کاذب بیانات'' کو اعتقاد سے الگ کر دیا جائے اور پھر بھی انہیں، اسی آزاد حالت میں، خاص آلات کے طور پر، باقی رکھا جائے جن کی مدد سے ہم ایک دوسرے کے ساتھ اور پھر دنیا کے ساتھ اپنے رویوں کی ترتیب و تہذیب کریں۔ یہ کوئی ایسا نا قابل عمل علاج نہیں ہے

کیونکہ شاعری سے واضح طور پر یہ بات سامنے آتی ہے کہ ہمارے رویوں میں سے سب سے اہم رویے بھی ''اعتقاد'' کے بغیر بیدار کیے جاسکتے ہیں اور قائم رکھے جا سکتے ہیں مثال کے طور پر ٹریجیڈی کے ''کنگ لیئر'' پڑھنے کے لیے ہمیں کسی قسم کے اعتقادات کی ضرورت نہیں پڑتی ۔کاذب بیانات، جن سے ہم کسی اعتقاد کو وابستہ نہیں کرتے، اور وہ صحیح بیانات، جو سائنس پیش کرتی ہے، ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہو سکتے ۔تصادم کو خطرہ صرف اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم غلط سلط اعتقادات شاعری میں داخل کرتے ہیں ۔ایسا کرنا اس نقطہ نظر سے شاعری کی توہین ہے ۔

تاہم تنقید کی ایک شاخ، جو زمانہ ماقبل تاریخ سے آج تک بہترین ذہنوں کو کھینچتی رہی ہے، یہ ہے کہ لوگوں کو اس بات کو تسلیم کرنے کی ترغیب دی جائے کہ شاعری اور سائنس کا منصب ایک ہے یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے کی اعلیٰ وارفع شکل ہیں یا یہ کہ یہ دونوں ایک دوسرے سے متصادم ہیں اور ہمیں ان دونوں میں سے ایک کا انتخاب کر لینا چاہئے ۔

اس نوع کی مسلسل کوشش کی اصل کیا ہے اس پر روشنی ڈالنا ضروری ہے ۔اس کی اصل وہی ہے جس سے جادوئی نظریہ پیدا ہوا ۔اگر ہم '' کاذب بیان'' کو اسی طرح پورے طور پر قبول کر لیں جس کا حق صرف مستند سائنٹیفک بیان کو پہنچتا ہے اور اگر ہم ایسا کرتے ہیں تو وہ محرکات اور رویے جن (کی مدد) سے ہم اپنے ردعمل کا اظہار کرتے ہیں واضح طور پر استحکام اور قوت حاصل کر لیتے ہیں ۔مختصراً یہ کہ اگر ہم شاعری پر عقیدہ رکھیں تو دنیا بدلی ہوئی نظر آتی ہے ۔پہلے ایسا نسبتاً آسان تھا اور اب یہ عادت اچھی طرح جم گئی ہے ۔سائنس کی وسعت ترقی اور نیچر کے بے اثر ہونے کے ساتھ ہی یہ بات مشکل اور خطرناک ہو گئی ہے ۔تاہم یہ اب بھی دلکش ہے ۔یہ عمل نشہ کرنے کی عادت سے بہت مشابہ ہے اسی لیے نقادوں کی وہ کوششیں سامنے آتی ہیں جن کا ذکر اوپر کیا گیا ہے ان خطوط پر بہت سی پناہیں تراشی گئی ہیں جو شاعرانہ صداقت کو تمثیلی اور

علامتی قرار دیتی ہیں یا اسے عقل کی نہیں بلکہ جبلت کی صداقت کا نام دیتی ہیں یا عقل سے پیدا ہونے والی سچائی کی اعلیٰ وارفع شکل بتاتی ہیں۔ شاعری کو سائنس کی نفی یا مصلح کہنے کی کوشش عام ہے ان سب کے خلاف ایک بات کہی جا سکتی ہے ان باتوں کو کبھی تفصیل سے بیان نہیں کیا گیا۔ اس قسم کی باتوں کو سمجھانے کے لیے مل (Mill) کی '' منطق '' جیسی کوئی چیز نہیں ہے۔ جس زبان میں یہ باتیں بیان کی جاتی ہیں وہ از کار رفتہ نفسیات اور جذباتی چیخ پکار کا امتزاج ہوتی ہے۔

جذباتی باتوں کو غیر معمولی اہمیت دینے کی پرانی اور جمی ہوئی عادت (خواہ وہ سیدھے سادے، ڈھیلے ڈھالے کاذب بیانات ہوں یا بڑے کلیے ہوں جن سے استعارتاً و تمثیلاً بیان کیا جائے) اور وہ قبولیت جو ہم مسلمہ امور کو دیتے ہیں بہت سے لوگوں کے (ان کے) ردعمل کو کمزور کر دیتی ہے۔ کچھ سائنس دان، جو بچپن ہی سے تجربہ گاہ میں رہے ہیں اس عادت سے آزاد ہیں لیکن عام طور پر انہیں شاعری سے کوئی دلچسپی نہیں ہوتی۔ زیادہ تر لوگوں کے لیے نیچر کے بے اثر ہو جانے کا احساس ـــــ اس عادت کے ذریعے ـــــ شاعری سے علیحدگی اختیار کرنے کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ وہ اپنے ردعمل کو اعتقاد پر قائم کرنے کے اس قدر عادی ہو چکے ہیں، خواہ یہ اعتقاد کتنا ہی مبہم کیوں نہ ہو، کہ جب یہ سایہ دار سہارے ہٹ جاتے ہیں تو ان میں ردعمل کی صلاحیت ہی باقی نہیں رہتی۔ بہت سی چیزوں کے بارے میں ان کے رویوں کو ماضی میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور ان کی بے حد حوصلہ افزائی کی گئی ہے۔ اور جب تصور کائنات سہارا نہیں دیتا تو عمارت گر پڑتی ہے۔ فطری جذباتی ردعمل کے سارے راستوں پر ہم آج ڈھلیا کے پھولوں کی ایک ایسی کیاری کی طرح ہیں جس کے ڈنٹھل توڑ دیئے گئے ہیں۔ نیچر کے بے اثر ہو جانے کا احساس ابھی اپنے ابتدائی مدارج میں ہے۔ مستقبل میں عشقیہ شاعری کا کیا حشر ہوگا؟ اس پر ان معلومات کی روشنی پر غور کیجیے جو نفسیاتی تحلیل نے انسانی فطرت کے بارے

میں پیش کیے ہیں۔

احساس محرومی، بے یقینی، آرزوؤں کی شکستگی، سعی رایگاں، آب حیات کی تشنگی، جس کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ یہ سب شعور میں ہماری زندگی کی ضروری تنظیم نو کی نشانیاں ہیں۔ ہمارے رویے اور محرکات خود اپنے پیروں پر کھڑے ہونے پر مجبور ہیں۔ وہ سب اپنے حیاتیاتی جواز کی طرف واپس لوٹ رہے ہیں اور ایک بار پھر خوف کنالتی کی طرف جا رہے ہیں۔ اور صرف وہ محرکات زور پکڑ رہے ہیں جو عام طور پر اتنے بھونڈے ہیں کہ زیادہ مہذب افراد کے لیے وہ کوئی وقعت نہیں رکھتے۔ ایسے لوگ محض گرمی، غذا، جنگ، شراب اور جنس پر زندہ نہیں رہ سکتے۔ وہ لوگ جو تبدیلی سے متاثر نہیں ہیں وہ جذباتی طور پر جانوروں سے کم نہیں ہیں۔ جیسا کہ ہم اس مضمون کے اختتام پر دیکھیں گے کہ شاید کوئی قابل ذکر شاعر قدیم ذہنیت کی طرف رجوع کرنے میں تسکین حاصل کرنے کی کوشش کرے۔

یہ ضروری ہے کہ بیماری کی صحیح تشخیص ہو۔ عام طور پر سائنس کی نام نہاد ''مادیت'' کو الزام دیا جاتا ہے یہ غلطی ایک حد تک بھونڈی بے ہنگم فکر کی وجہ سے ہے لیکن خاص طور پر جادوئی نظریے کی یادگاروں میں سے ایک ہے۔ کیونکہ اگر کائنات کو پورے طور پر ''روحانی'' سمجھا جائے (اس ادعا کے کچھ بھی معنی ہوں اس قسم کے سب دعوے لغو ہیں) تو یہ بات اسے انسانی رویوں کے مطابق نہیں بنا دیتی۔ یہ نہیں کہ کائنات کن چیزوں سے مرکب ہے بلکہ یہ کہ وہ کیسے کام کرتی ہے۔ وہ کون سا قانون ہے جس کی پابندی کرتی ہے۔ یہ چیزیں ہیں جو علم کو ہمارے جذبات ابھارنے سے قاصر کر دیتی ہیں اور پھر بذات خود علم کی نوعیت بھی اسے ناکافی بنا دیتی ہے۔ پھر اشیاء سے تعلق کا اظہار جو ہم کرتے ہیں وہ بڑا سطحی اور دور کا ہوتا ہے اور ہماری مدد نہیں کرتا۔ ہم اس رشتے کے بارے میں بہت زیادہ جاننے کا بھی آغاز کر رہے ہیں جو ذہن کو علم کے مقصد و منشا کے ساتھ ملاتا ہے یعنی کامل علم کے اس پرانے خواب کے لیے جو کامل

زندگی کی ضمانت دے گا۔ جسے کبھی خالص علم سمجھا جاتا تھا وہ اب امید و آرزو، خوف و حیرت سے مملو ہو گیا ہے اور ان مداخلت کرنے والے عناصر ہی نے اسے ہماری زندگی کو سہارا دینے کی قوت عطا کی۔ علم میں واقعات کے بارے میں ''کیسے؟'' کا سوال اٹھا کر ہی ہمیں ایسے اشارے مل سکتے ہیں جن سے ہم حالات سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں اور غلطیوں سے بچ سکتے ہیں لیکن ہم اس سے ایک پست قسم کی زندگی کے جواز کے سوا کچھ نہیں پا سکتے۔

کسی رویے کا جواز یا عدم جواز اس کے مقصد و منشا میں نہیں ہوتا بلکہ بذات خود اسی میں ہوتا ہے۔ ساری شخصیت کے تعلق سے اس کی کارآمدگی اور فائدہ مندی میں ہوتا ہے۔ اس بات پر مبنی ہوتا ہے کہ رویوں کے سارے نظام میں جسے شخصیت کہا جاتا ہے، اس رویے کا کیا مقام ہے؟ یہ بات کسی مہذب فرد کے لطیف اور مرکب رویوں کے بارے میں بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی ایک بچے کے سیدھے سادے رویوں کے بارے میں۔

مختصراً یہ کہ تجربہ خود اپنا جواز ہے اور اس حقیقت کو بہر صورت قبول کرنا ہوگا۔ حالانکہ بعض اوقات (مثال کے طور پر ایک عاشق کے لیے) اس بات کو قبول کرنا مشکل ہوتا ہے ایک دفعہ اس حقیقت کو قبول کر لیا جائے، تو یہ بات ظاہر ہو جاتی ہے کہ بنی نوع انسان اور دنیا کے تمام پہلوؤں کی طرف وہ تمام رویے، جو انسان کے لیے کارآمد ہوں پہلے ہی کی طرح زندہ رہیں گے اور ہمیشہ کی طرح دقیع سمجھے جائیں گے اس بات کو تسلیم کرنے میں جو پس و پیش ہوتا ہے اس کی وجہ بری عادت کی وہ قوت ہے جس کو ہم اوپر بیان کر چکے ہیں لیکن ان رویوں میں سے بہت سوں کو، جو ہمیشہ کی طرح وقیع ہیں اور جواب آزاد ہو رہے ہیں، برقرار رکھنا مشکل ہو رہا ہے کیونکہ ہم اب بھی ان کی بنیاد اعتقاد پر رکھنے کے خواہش مند ہیں۔

(ساتویں باب میں رچرڈ نے اس نقطہ نظر کا اطلاق جدید انگریزی شاعری میں کیا ہے)

کرسٹوفر کاڈویل

(1907ء-1937ء)

کرسٹوفر کاڈویل کا پورا نام کرسٹوفر سینٹ جون اسپرگ تھا جو 20 اکتوبر 1907ء کو پٹنی (انگلستان) میں پیدا ہوا۔ سولہ سال کی عمر میں اسکول کی تعلیم سے فارغ ہو کر روزنامہ ''یورک شائر اوبزرور'' میں تین سال تک رپورٹر کی حیثیت سے کام کرتا رہا۔ وہاں سے لندن آ گیا اور ناشروں کی ایک فرم میں جو ہوائی جہاز سے متعلق رسالے اور کتابیں شائع کرتی تھی، ملازم ہو گیا۔ پہلے وہ اس فرم کے رسالے کا ایڈیٹر رہا اور بعد میں ڈائریکٹر بنا دیا گیا۔ اس عرصے میں اس نے ہوائی جہاز سے متعلق پانچ نصابی کتابیں، سات جاسوسی ناول، کچھ نظمیں اور کہانیاں لکھیں۔ یہ سب چیزیں اس نے پچیس سال کی عمر سے پہلے لکھی تھیں۔ مئی 1935ء میں اس نے کرسٹوفر کاڈویل کے نام سے اپنا پہلا ناول ''یہ میرا ہاتھ'' لکھا 1934ء کے قریب اسے مارکسی لٹریچر سے دلچسپی پیدا ہوئی اور وہ لندن سے ''کورن وال'' چلا آیا۔ یہاں اس نے مارکس اینگلز اور لینن کی تصانیف اور تحریروں کا گہرا مطالعہ کیا۔ جب لندن واپس آیا تو فریب وحقیقت ''Illusion and Reality'' کے نام سے ایک کتاب لکھی۔ دسمبر 1934ء میں وہ کمیونسٹ پارٹی میں شامل ہو گیا اور کمیونسٹ مرکز ''پوپلر'' میں رہنے لگا یہاں اس کے زیادہ تر ساتھی گودی پر کام کرنے والے مزدور تھے۔ پارٹی میں شمولیت کے بعد وہ پیرس گیا اور مختلف کمیونسٹ راہنماؤں سے ملا۔ لندن واپس آ کر ''فریب وحقیقت'' کے مسودہ پر نظر ثانی کی۔ اسی زمانے میں اس نے کئی اور مضامین بھی لکھے جو بعد میں ''اسٹڈیز ان اے ڈائی انگ کلچر'' کے نام سے شائع ہوئے۔ اسی زمانے میں اس نے ''دی کرائی سیس ان فیزکس'' لکھنی شروع کی۔ یہ

زمانہ اس کی بے حد مصروفیت کا زمانہ ہے دن بھر وہ کتاب پر کام کرتا۔ شام کو پارٹی میٹنگ سے خطاب کرتا یا ''ڈیلی ورکر'' کی کاپیاں فروخت کرتا۔ اسی عرصے میں اسپین میں خانہ جنگی شروع ہوگئی۔ پوپلر شاخ اس جنگ میں شریک ہوگئی۔ کرسٹوفر کاڈویل اس کی روح رواں تھا۔ نومبر تک سب نے مل کر اتنا چندہ جمع کر لیا کہ اس سے ایک ایمبولینس خریدی جا سکے۔ کرسٹوفر ایمبولینس کو خود چلا کر فرانس سے گزرتا اسپین پہنچا اور اسے حکومت اسپین کے سپرد کر کے ''انٹرنیشنل بریگیڈ'' میں شامل ہوگیا اور یہیں سر زمین اسپین پر 21 فروری 1937ء کو جارما کے مقام پر وہ مارا گیا۔ اس وقت اس کی عمر صرف تیس سال تھی۔ ناولوں اور نصابی کتابوں کے علاوہ کرسٹوفر کاڈویل کی ساری کتابیں اس کے مرنے کے بعد شائع ہوئیں ''فریب وحقیقت'' 1937ء میں ''اسٹڈیز ان اے ڈائی انگ کلچر'' 1938ء میں ''دی کرائی سیس ان فزکس'' 1939ء میں شائع ہوئی۔

''فریب وحقیقت'' شاعری کے بارے میں نہیں بلکہ شاعری کے ماخذ کے بارے میں کتاب ہے۔ اس میں کاڈویل نے یہ نقطہ نظر پیش کیا ہے کہ شاعری سماج کی پیداوار ہے۔ فن اسی طرح سماج کی پیداوار ہے جس طرح موتی گھونگھے کی پیداوار ہے۔ فن کے مطالعے کے معنی سماج کے مطالعے کے ہیں۔ ''شاعری کا مستقبل'' میں جو ''فریب وحقیقت'' کے آخری باب کا ایک حصہ ہے کاڈویل نے بورژوا معاشی نظام، پیداوار، سماجی عوامل، طبقاتی سماج کو پیش نظر رکھ کر شاعری کے فن کا جائزہ لیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''تمام فن آزادی کے تصور پر مبنی ہے جو اس سماج میں جاری وساری ہے جس نے اسے جنم دیا ہے۔ فن آزادی کا ایک طریقہ ہے ایک طبقاتی سماج کا تصور آزادی ویسا ہی ہوتا ہے جتنی اضافی آزادی اس طبقے نے حاصل کی ہے۔ بورژوا فن میں آدمی بیرونی حقیقت کی ضرورت کا شعور تو رکھتا ہے لیکن خود اپنا شعور نہیں رکھتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سماج کا شعور رکھتا ہے جس نے اسے وہ بنایا ہے کہ جو وہ ہے۔ وہ آدھا آدمی

ہوتا ہے اشتراکی شاعری مکمل شاعری ہوگی کیونکہ اسے خود اپنی ضرورت کا شعور تو رکھتا ہے لیکن خود اپنا شعور نہیں رکھتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سماج کا شعور ہوتا ہے جس نے اسے وہ بنایا ہے کہ جو وہ ہے۔ وہ آدھا آدمی ہوتا ہے اشتراکی شاعری مکمل شاعری ہوگی کیونکہ اسے خود اپنی ضرورت کا بھی شعور ہوگا اور ساتھ ساتھ بیرونی حقیقت کا بھی۔'' بورژوا شاعری نے وہ سادگی گم کر دی جو حقیقی زندگی کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے۔ قدروں کی تبدیلی، زندگی کو شائستہ بنانے کا عمل، اجتماعی آزادی کی نشوونما اور انفرادی شعور کی آزادی، جو اشتراکیت سے وجود میں آتی ہے کے معنی یہ ہیں کہ ان سماجی قدروں کو پھر سے رائج کیا جائے۔ انہیں پھر سے تازہ دم کر کے اور اعلیٰ بنا کر مصور کی رنگوں کی کٹوری میں ڈالا جائے۔ اس کا ذخیرہ الفاظ شروع شروع میں لفظوں کی تعداد کے اعتبار سے کم ہوگا کیونکہ حقیقت کی دنیا پیچیدہ اور بھرپور ہوتی ہے لیکن رفتہ رفتہ لفظوں کی دنیا شاعری کے لیے اسی طرح وسیع ہو جائے گی جس طرح دور ایلز بتھ میں ہوگئی تھی۔ شاعری کے اندر خالص سماجی اقدار کی ایک دنیا سرائیت کر جانے سے شاعر کے لیے پہلی بار سماجی اقدار ذاتی اقدار بن گئی ہیں۔ شاعری کی تکنیک میں یہ تبدیلی اس بات کا اظہار ہے کہ اب فن دوبارہ زندگی سے وابستہ ہوگیا ہے جس سے وہ اب تک راہ فرار اختیار کرتا رہا تھا۔ کاڈویل کا خیال یہ ہے کہ بورژوا شاعر کا ذخیرہ الفاظ مبہم اور محدود ہوگیا ہے۔ یہ ان معنی میں محدود نہیں ہوگیا ہے کہ اس کے ہاں الفاظ کی تعداد کم ہوگئی ہے بلکہ ان معنی میں کہ قابل استعمال الفاظ کی پبلک قدر و قیمت محدود ہو گئی ہے۔ بورژوا شاعر کے الفاظ کی تعداد میں تو اضافہ ہوا ہے اس کی تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا ہے کیونکہ یہ عمل سرمایہ دارانہ نظام کے وجود کے لیے بنیادی شرط ہے اور سرمایہ داری کے خاتمے تک یونہی جاری رہے گا۔ ایک طرف بورژوا شاعری میں نئی نئی تکنیک کا اضافہ ہوتا رہتا ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ سماجی وابستگی کے لحاظ سے الفاظ افلاس کا شکار ہو جاتے ہیں اور اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔ یہ دونوں

چیزیں سرمایہ دارانہ شاعری میں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ اسی لیے جدید شاعری زندگی سے خالی اور سماجی معنویت سے عاری ہے ''فن برائے فن'' کا نظریہ اسی سرمایہ دارانہ عمل کا نتیجہ ہے۔ اشتراکی شاعر حقیقی زندگی سے اپنا گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ وہ ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے کی جدوجہد کرتا رہتا ہے جو حقیقی زندگی میں انسانی رشتوں کے اندر ملتی ہیں یہ رشتہ اس سے پہلے کسی اور نے قائم نہیں رکھا تھا اسی لیے شاعری کا مستقبل اشتراکی شاعری سے وابستہ ہے۔

کاڈویل کی اہمیت یہ ہے کہ اس نے مارکسی نقطہ نظر سے شاعری اور فن کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے جو اپنی نوعیت اور مزاج کے لحاظ سے ایک نیا نقطہ نظر ہے۔

کرسٹوفر کاڈویل

شاعری کا مستقبل

(1937ء)

شاعری عمومی اور تجریدی انداز میں، الفاظ کی علامتوں کے ذریعے، اس نامیاتی رشتے کا اظہار کرتی ہے، جوانا اور بیرونی حقیقت کے عناصر کے درمیان ہوتا ہے۔ یہی تعمیم فی الحقیقت اس کی اس قابلیت کا مخزن ہے جس سے وہ اچھوتی قوت کے ساتھ، انسان کے ''جبلی جذباتی'' عنصر کا اظہار کرتی ہے۔۔۔۔یعنی ساجی انا کا طبعی حصہ۔

شاعری وحشی دور کے شکاریوں اور غذا جمع کرنے والوں کی پکار سے شروع ہوتی ہے۔ اس دور میں انسان خود کو بدل کر قدرت پر قابو پانے کی کوشش کرتا نظر آتا ہے تاکہ اس کی اجتماعی زندگی کا طریقہ، اس کی مطلوبہ اشیاء کے عین مطابق ہو جائے۔ بالکل ایسے ہی جیسے اس کا ساجی ادراک، جس کا اظہار فن میں ہوتا ہے، جانوروں کے طور طریقوں اور ان کی خاص صورت، ان کی مخصوص درندگی اور کمزوری کے عین مطابق ہوتا ہے۔ نیچر کے اندر انسان کی ذات کو داخل کرنے کا یہ عمل شعوری ہوتا ہے اور وہ اس لیے کہ یہ عمل ساجی عمل ہے۔ انسان اس ابتدائی دور میں بھی شکار کھیلنے اور غذا جمع کرنے کا عمل، کامیابی کے ساتھ، اپنے ہم جنسوں کے تعاون ہی سے کرسکتا تھا۔ یہ شاعری ہی تھی جس نے انسان کی فطرت کو، نیچر کی نقالی پر اکسایا۔ وہ آواز صرف آواز بازگشت ہی نہیں تھی بلکہ نیچر کی وہ صورت تھی جس کا انسان، مشترک جدوجہد میں خواہش مند تھا۔ اس دور کے فن میں بے حد بے رنگی تھی۔

یہی چیز دیومالا اور رسوم عبادت، مثلاً کورس یا بھجن کی صورت میں نظم کے سانچے میں ڈھل جاتی ہے جہاں نیچر، گلوں اور فصلوں کی صورت میں، سماج کے دل پر نقش ہو جاتی ہے۔ انسان بجائے اس کے کہ اپنے مناسبت رکھنے والے ادراک اور عمل کو نیچر کے خاکے کے مطابق بناتا، اس نے خود نیچر کے خاکے کو اپنے مطابق بنایا۔ نیچر کو اپنے وہم کے مطابق ڈھالنے کے عمل نے خود دنیا کے طریق عمل (Process) کو بری طرح مسخ کر دیا۔ تاہم وہ سماج، جس میں نیچر کو گھسیٹ کر لایا گیا تھا، پھر بھی غیر ممیز اور اجتماعی رہتا ہے۔ سماج مجہول اور بے حرکت ہے لیکن ساتھ ساتھ ایک حاملہ عورت کی طرح تخلیقی ہے۔ ایک گونہ دلجمعی چھپی ہوئی اس کے اندر موجود ہے۔ اب زندگی اس کے اندر ہے باہر نہیں۔

اس کے بعد کے دور میں نیچر کو سماج میں داخل کرنے کے عمل سے خود سماج مخالف حصوں یا طبقوں میں تقسیم ہو جاتا ہے۔ کام کی تقسیم سے سماج تقسیم ہو جاتا ہے۔ زرعی اور گلہ بانی کی تہذیب کے ارتقاء کے ساتھ ایک حکمران طبقہ وجود میں آ جاتا ہے اور قائم ہو جاتا ہے اور اس کے مقابلے میں غلاموں اور کمیروں کا طبقہ وجود میں آ جاتا ہے۔ نیچر سے مقابلہ انسان کی آپس کی جنگ میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ حکمران طبقے کا پہلا ظہور ''دیومالا'' کے ''رزمیہ'' بن جانے میں داستان بن جانے میں اور رسوم کے ڈراما بن جانے کے عمل ارتقا میں نظر آتا ہے۔ سماج کی کشمکش کا اظہار ایک طرف سنجیدہ اور اخلاقی مسائل سے معمور شاعری میں جو صحیح اور غلط کے سوالات سے سروکار رکھتی ہے ہوتا ہے اور دوسری طرف ایسی شاعری میں ہوتا ہے جو مسرت، محبت اور نشاط سے سروکار رکھتی ہے۔ شک، غم، شرافت، طمانیت، متانت، خوف اور شعوری حسن سب شاعری کے دائرے میں آ جاتے ہیں اور طبقات کا ارتقاء، مناصب کے الگ الگ تعین کے ذریعے، انفرادیت کو زیادہ آزادی عطا کرتا ہے۔ پہلی دفعہ انسان شاعری میں ذات کی سطح پر اتر کر بات کرتا ہے اور اسی کے ساتھ غنائی شاعری پیدا ہوتی ہے۔

بورژوا طبقہ حکومت کرنے لگتا ہے۔ یہ ایک ایسا طبقہ ہے جس کے وجود کی شرائط اس کی ''بنیاد'' کے **مسلسل** انقلاب میں پوشیدہ ہیں۔ شاعری میں ابہام غم والم اور تضاد درآتے ہیں۔ اس کی تکنیک بہت تیزی کے ساتھ جلد جلد بدلنے لگتی ہیں۔ اس کی اپنی تشکیل کے قوانین یہ حکم لگاتے ہیں کہ ہر قدم جو بورژوا طبقہ اپنے وجود کی شرائط کے خلاف اٹھائے وہ خود ان شرائط کو پختہ سے پختہ تر کرتا رہے اور اس طرح اس کے زوال کو قریب سے قریب تر لاتا ہے۔ بورژوا طبقے کے وجود سے شاعری اور انفرادی آزادی کی نفی پیدا ہوتی ہے۔ اس نفی کے خلاف شاعروں کی **مسلسل** بغاوت شاعری کی ایک پوری دنیا کو سامنے لاتی ہے۔ لیکن یہ دنیا بھی فی الحقیقت خود بورژوا طبقے کے وجود کی شرائط ہی کو پورا کرتی ہے۔ یہ زندگی سے راہ فرار اختیار کر کے خالص فن کے **فلک** الافلاک پر جا پہنچتی ہے۔ ساتھ ساتھ ذاتی جوہر و قابلیت پر اس کا زور اور حقیقی زندگی سے کھلا انکار بھی اسی تناسب سے بڑھتا جاتا ہے۔ جس تناسب سے حقیقی زندگی ذاتی جوہر و قابلیت کے احساس کا گلا گھونٹتی ہے۔ اپنی ذات کے اندر اتر جانے کے اس عمل سے بورژوا طبقے کے حقیقت سے دور ہو جانے کا اظہار ہوتا ہے اس سے بورژوا شعور اور پرولتاری حقیقت کے درمیان تضاد کے ارتقاء کا اظہار ہوتا ہے۔ اس سے سماج کی پیداواری قوتوں اور سرمایہ دار طبقے کے سماجی حالات کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعری تکنیکی لحاظ سے بے مثال استعداد اور عروج پر پہنچ جاتی ہے۔ وہ حقیقت کی دنیا سے زیادہ سے زیادہ دور ہوتی جاتی ہے۔ وہ زیادہ سے زیادہ کامیابی کے ساتھ زندگی کے ذاتی ادراک اور ذاتی احساس کا اظہار کرتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ اس درجہ غیر سماجی ہو جاتی ہے کہ پہلے ادراک اور پھر احساس بھی اس میں سے غائب ہو جاتا ہے۔ جب یہ صورت حال ہوتی ہے تو زیادہ تر لوگ نہ صرف شاعری نہیں پڑھتے بلکہ اس کی ضرورت بھی محسوس نہیں کرتے۔ وہ اسے سمجھ بھی نہیں پاتے کیونکہ تکنیک کے ارتقاء کی وجہ سے شاعری حقیقی زندگی سے کٹ چکی ہوتی ہے۔ یہ ذہنی عمل جو ہمیں

شاعری میں نظر آتا ہے دراصل پورے سماج میں ہونے والے اسی قسم کے ذہنی عمل کا ایک حصہ ہوتا ہے۔

اس طرح شاعر زندگی سے یعنی اپنے تجربے سے مجبور ہوگیا کہ صرف ان الفاظ پر اوران تنظیمی اقدار پر توجہ مرکوز کرے جو بحیثیت مجموعی عام انسانوں کے لیے تیزی کے ساتھ بے معنی ہوتے جارہے تھے۔ یہاں تک کہ شاعری، سارے سماج کا ضروری منصب ہونے کے بجائے (جیسا کہ ہمیں ابتدائی قبیلے میں نظر آتی ہے) صرف چند منتخب لوگوں کے لیے سامان عیش بن کر رہ جاتی ہے۔

بورژوا کلچر سے اشتراکیت کی طرف ارتقاء دراصل ابتدائی اشتراکیت کے سماجی استحکام کی طرف سفر واپسی ہے۔ لیکن یہ ایک ایسا عمل ہے جس میں درمیان کا تمام ارتقاء شامل اور جمع ہو جاتا ہے جس میں کام کی تقسیم نے آزادی کی فراوانی، انفرادیت اور شعور کو ممکن بنایا۔ یہ عمل اجتماعیت اور ایک ایسے سماج کے استحکام کی طرف سفر واپسی ہے جہاں جبر نہیں ہے اور جہاں شعور و آزادی میں سب برابر کے شریک ہیں۔

ابتدائی دور کا سماج ایک ایسا سماج تھا جو اپنی پیداواری قوت کی کمی کی وجہ سے خام اور بھونڈا تھا جو کم مایہ شعور و آزادی کا ایک ایسا مجموعہ تھا جس میں حصہ تو سب کا تھا لیکن یہ حصہ بہت کم تھا آزادی اور شعور حاصل کرنے کے لیے ایک زمانے تک اس سماج کا حکمران طبقے کی اجارہ داری میں رہنا ضروری تھا تاکہ انسان، تمام پیداواری قوتوں کو، جو سماجی محنت (Labour) کی گود میں گہری نیند سورہی تھیں، ترقی دے کر آگے بڑھا سکے۔ جب پیداواری قوتیں بڑھتی ہیں تو وہ اس تضاد کو جنم دیتی ہیں جسے صرف اشتراکیت سے دور کیا جاسکتا ہے۔ یہ پیداواری قوتیں، جو محنت کی تقسیم و تنظیم پر مبنی تھیں، اس درجہ ارتقاء پر پہنچ جاتی ہیں جہاں انفرادی فرق ایک سماج کی اکائی کے اندر آزادی کے ساتھ وجود میں آسکتا ہے۔ جہاں آزادی اور شعور اتنے وافر ہوتے ہیں کہ

سب اس میں شریک ہوں اور پھر خود مختاری سے معمور رہیں۔ ایک ایسے سماج میں آزادی اور شعور، کیونکہ ایک عام ہوتے ہیں بمقابلہ ایک طبقاتی سماج کے، جہاں یہ کمزور اور پارہ پارہ ہوتے ہیں، زیادہ بلند درجہ ہوتے ہیں۔ ایک ایسے سماج میں انفرادیت ایک نیا بلندتر درجہ حاصل کر لیتی ہے۔

اس کے معنی یہ ہوئے کہ شاعری کے شائقین کی تعداد بے حساب بڑھ جاتی ہے جب آزادی اور شعور صرف ایک طبقے کا نہیں بلکہ سب کا حق ہو جائے تو شاعری کے پڑھنے والے بھی آہستہ آہستہ سماج سے ہمکنار ہو جاتے ہیں اور اس طرح شاعری ایک بار پھر وہی منصب پورا کرنے لگتی ہے جو وہ ابتدائی معاشرے میں پورا کرتی تھی۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ پیداواری قوتوں کے بے حساب بڑھ جانے سے شاعری دوسرے فنون میں ممیز رہتی ہے۔ فنون سائنس سے ممیز رہتے ہیں اور شاعری ایک قبیلے کی شاعری کے بجائے انفرادی انسانوں کی شاعری رہتی ہے۔ اسی لیے شاعری اجتماعیت کے زیر اثر اشتراکیت کے دور میں کہیں زیادہ انفرادی ہو جاتی ہے۔ یہ انفرادیت فن کارانہ ہوگی جو سماجی انا کی تبدیلی کے زیر اثر پروان چڑھے گی۔ یہ انفرادیت ویسی ذاتی اور خواب کی طرح کی نہیں ہوگی جو سماجی انا کے گھٹنے کے ساتھ لاشعور کی طرف لے جاتی ہے۔

شاعری کے پڑھنے والوں کی تعداد میں بے حساب اضافہ سوویٹ یونین میں نظر آتا ہے جہاں شاعروں کے بیس بیس تیس تیس لاکھ پڑھنے والے ہوتے ہیں اور شاعری کے مجموعے اتنی بڑی تعداد میں فروخت ہوتے ہیں کہ اس کی نظیر دنیا کی سابقہ تاریخ میں کہیں نہیں ملتی۔

یہی فرق شاعر کے ذخیرہ الفاظ میں نظر آتا ہے۔ بورژوا شاعر کا ذخیرہ الفاظ مبہم اور محدود ہو گیا۔ یہ ذخیرہ الفاظ تعداد کے لحاظ سے نہیں بلکہ قابل استعمال الفاظ کی عام افادیت اور قدر و قیمت کے اعتبار سے محدود ہو گیا۔ درحقیقت بورژوا شاعر کے الفاظ

کی تعداد اور قسم میں تو اضافہ ہوا اور تکنیک میں بھی مسلسل انقلاب آتا رہا کیونکہ یہ عمل سرمایہ داری کے وجود کی بنیادی شرط ہے اور سرمایہ داری کے خاتمے تک یونہی جاری رہتا ہے مگر ایک طرف تکنیک میں اضافہ اور دوسری طرف الفاظ کے سماجی ربط و تعلق میں کمی یہ دونوں عمل ساتھ ساتھ ہوتے ہیں۔

یکے بعد دیگرے لفظوں کا یہ سماجی تعلق و ربط اس لیے مبتذل، عامیانہ، روایتی، غیر مخلص، پست، ارذل اور تاجرانہ ہو گیا کیونکہ خود زندگی، جس سے یہ الفاظ اپنی قوت حاصل کر رہے تھے، ایسی ہی ہوتی جا رہی تھی۔ اسی لیے جدید شاعری زندگی سے زیادہ سے زیادہ عاری ہوتی جاتی ہے اور سماجی معنویت کھوتی جاتی ہے اور شاعری میں استعمال ہونے والی ''لفظی قدریں'' زیادہ سے زیادہ ذاتی ہو جاتی ہیں یہاں تک کہ شاعری قطعی طور پر مبہم، محدود اور نجی ہو جاتی ہے۔ اسی وجہ سے شاعری زیادہ تر لوگوں کے لیے، جو بورژوا تہذیب میں پلے بڑھے اور رچے بسے تھے، قابل قبول نہیں رہی۔ وہ بہت زیادہ باغیانہ ہو گئی تھی اور کھلے بندوں حقیقی زندگی پر معترض تھی۔ وہ شاعری باغیانہ تو تھی لیکن انقلابی نہیں تھی لیکن ساتھ ساتھ خواب آور بھی نہیں تھی۔ وہ اس سماج کی مبتذل اقدار اور پامال و شرمناک جبلتوں سے سروکار نہیں رکھتی تھی اور عینی خواہش کو پورا کرنے والی دنیا (جیسے مذہب، جاذ موسیقی اور جاسوسی ناول) کو بھی تسکین بہم نہیں پہنچاتی تھی۔ اس نے خاموشی سے ان تمام مبتذل قدروں کو خارج تو کر دیا لیکن اس عمل سے وہ رفتہ رفتہ حقیقی زندگی سے بھی دور ہوتی چلی گئی۔ یہی وہ عمل تھا جس نے فن برائے فن کی دنیا کو جنم دیا۔ جس نے غیریت اور فریب کی دنیا کو جنم دیا، جس نے خواب کے بلند آسمانوں کو جنم دیا۔ اس طرح فن قطعی طور پر ایک نجی (پرائیویٹ) چیز بن کر رہ گیا اور بدخوابی کے پاتال میں اتر گیا۔

اس طرح شاعری نے وہ سادگی گم کر دی وہ شان اور اثر انگیز عظمت گنوا دی جو حقیقی زندگی کے تعلق سے پیدا ہوتی ہے اور جس میں عام اور اہم تجربات آفاقی معنی خیز

طریقوں سے پیش کیے جاتے ہیں۔

باغی ہونے کے باوجود بھی شاعری انقلابی نہ بن سکی کیونکہ انقلاب مادی حقیقت کے دائرے میں رہتا ہے اور پامال انسانی جبلتوں اور عام قدروں کے ساتھ چلتا ہے۔ وہ ان کی تنظیم اس طرح نہیں کرتا کہ ان کے خیالی آسمان کے تصور کو آسودہ کرے بلکہ ان کی نفرت اور امیدوں کو اس کام کی طرف موڑ دیتا ہے کہ وہ حقیقی زندگی کی دنیا میں اپنی بدحالیوں کے حقیقی اسباب کو دور کرسکیں۔ شاعر انقلاب کا راہنما نہیں ہوسکتا (حالانکہ ایک خاص دور میں وہ اس کا مغنی اور روح پھونکنے والا ہوسکتا ہے) کیونکہ اس کی دنیا بیگانہ قدروں کے دباؤ کے باعث حقیقی دنیا کا ایک بہت چھوٹا حصہ بن کر رہ جاتی ہے اور انقلاب کا کام یہ ہے کہ وہ اسے پھیلائے اور وسیع کرے۔

قدروں کی تبدیلی، زندگی کو غیر مبتذل بنانے کا عمل، اجتماعی آزادی کی نشوونما اور انفرادی شعور کی آزادی (جو اشتراکیت سے وجود میں آتی ہے) کے معنی یہ ہیں کہ ان سماجی قدروں کو پھر سے رائج کیا جائے، انہیں پھر سے پیدا اور تازہ دم کرکے اور اعلیٰ بنا کر مصور کی رنگوں کی کٹوری میں ڈالا جائے۔ اس کا ذخیرہ الفاظ، شروع شروع میں، لفظوں کی تعداد کے لحاظ سے، کم ہوگا کیونکہ حقیقت کی دنیا، جسے ان الفاظ کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے، پیچیدہ اور بھرپوری ہوتی ہے۔ اب وہ پرانے شاندار طریقے سے اظہار کرسکتا ہے۔ زبان سے وابستہ قدروں کی دنیا شاعری کے لیے اسی طرح وسیع ہو جائے گی جس طرح دور ایلزبتھ میں ہوگئی تھی۔ پھر قدروں کی ایک پوری دنیا کے اظہار کے ساتھ، جو پہلے صرف ذاتی تھی، اب پہلی بار سماجی اہمیت کی حامی ہو جائے گی۔ شاعری کی تکنیک میں یہ تبدیلی اس بات کی مظہر ہے کہ اب فن دوبارہ زندگی سے وابستہ ہوگیا ہے جس سے وہ اب تک راہ فرار اختیار کرتا رہا تھا اسی کے ساتھ وہ عمل ارتقا بھی واپس آجاتا ہے جو ہم آہنگی سے حاصل ہوتا ہے۔

انفرادیت، جو بورژوا معاشی نظام سے پیدا ہوتی ہے اور جو نراجیت اور گھٹن کا شکار

ہو چکی تھی، اشتراکیت کے دائروں میں وسیع تر اور اجتماعی سالمیت و فراست کے ساتھ مکمل ہو جاتی ہے۔ اس کا اظہار دو طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ ایک طرف ریڈیائی نشریات کی ترقی شاعری کو ایک نئی اجتماعی شکل عطا کرے گی اور دوسری طرف اداکاری انفرادیت شاعرانہ شدت سے نبرد آزما نہیں ہو گی۔ شاعری ڈرامے کی طرف واپس آ کر اسے ایک بار پھر زیادہ اجتماعی اور حقیقی بنا سکتی ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے (حالانکہ یہ محض مفروضہ ہے) کہ فلم، کیونکہ یہ بورژوا اسٹیج کے اعلیٰ ترین امکانات کو زیادہ اجتماعی زیادہ پر زور طریقے سے اور زیادہ لچک دار شکل میں بروئے کار لاتی ہے، خود بخود اشتراکیت میں در آئے گی۔

حقیقی زندگی کی یہ دنیا، جو اپنے اندر انسان اور نیچر کی الگ اور سادہ مجرد دنیا کو سمیٹ کر ایک کل بنا دیتی ہے اشتراکی شاعر کے لیے خاص طور پر اہم ہے۔ وہ اپنی انفرادیت میں دلچسپی رکھتا ہے۔ اپنی ذات میں نہیں ذات کا تصور وہ تصور ہے جو شکستہ بورژوا سماج کے تضاد کو چھپاتا ہے۔ اشتراکی شاعر دوسری انفرادیتوں کے ساتھ بڑھتے ہوئے رشتے کے تعلق سے ابلاغ کی دنیا میں کہ جو صرف رقیق غیر متشکل سمندر نہیں ہے بلکہ جس کا اپنا مزاج اور اپنی اصلیت ہے، اپنی انفرادیت میں گہری دلچسپی رکھتا ہے۔ اشتراکی شاعر اس حد تک ان تمام اقدار کو بروئے کار لانے سے، جو حقیقی زندگی میں انسانی رشتوں سے ملتی ہیں، سروکار رکھتا ہے جتنا اس سے پہلے کبھی کسی اور نے نہیں رکھا تھا۔

فن کا ہر درجہ اور کلچر کا ہر رخ متحرک اصول کا حامل ہوتا ہے جس سے اس کی ٹریجیڈی، اس کا تصورِ حسن، اس کی طمانیت اور اس کی تخلیقی قوتوں کا سرچشمہ پھوٹتا ہے۔ ابتدائی دور کے انسان کے لیے طاقتور اور خونخوار درندوں کی ٹریجیڈی تھی۔ زرعی سماج کے لیے دیوتا اور دیومالا کی ٹریجیڈی تھی۔ تمام طبقاتی سماج کے لیے ہیرو کے ارادے کی ٹریجیڈی تھی۔ ابتدائی بورژوا سماج کے لیے شہزادے کی مرضی اور اس کے

ارادے کی ٹریجیڈی تھی۔ بعد کے بورژوا سماج کے لیے جیمس جوئس کی ''یولی سس'' اور مارسل پروست کے ''میں'' کے ارادے کی ٹریجیڈی تھی جو محض ذاتی خواب کی دنیا میں رہتے تھے۔ ٹریجیڈی بذات خود المناک نہیں ہوتی۔ وہ خوبصورت، نرم و نازک اور تسکین بخش ہوتی ہے یعنی ارسطو کے معنی میں تزکیاتی (Cathartic) ہوتی ہے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ کلچر کے فنا ہونے کی بھی ٹریجیڈی ہے کیونکہ اس سے کلچر کی بنیاد یعنی سماج بکھر جاتا ہے اور جامد و بے جان ہو جاتا ہے۔ فن کا المیہ یہ ہے کہ وہ لا ینحل تصادمات سے پارہ پارہ اور ہر قسم کے غیر یقینی خوابوں سے بگڑ جاتا ہے آج بھی فن کی یہی ٹریجیڈی ہے کہ وہ پارہ پارہ اور بے نتیجہ و بے اثر ہو گیا ہے۔ یہ ایک ایسے ادارے کی ٹریجیڈی ہے جو خود کو سمجھنے اور جاننے سے قاصر ہے۔ یہ بے شعور فرد کی ٹریجیڈی ہے جو ایک ایسی چیز کا غلام ہے جسے وہ خود بھی نہیں جانتا۔ فن آزاد لوگوں کا کام ہے۔

تمام فن آزادی کے تصور پر مبنی ہے جو اس سماج میں جاری و ساری ہے جس نے اسے جنم دیا ہے۔ فن آزادی کا ایک طریقہ ہے اور ایک طبقاتی سماج کا تصور آزادی ویسا ہی ہوتا ہے جتنی اضافی آزادی اس طبقے نے حاصل کی ہے بورژوا فن میں آدمی بیرونی حقیقت کی ضرورت کا شعور تو رکھتا ہے لیکن خود اپنا شعور نہیں رکھتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اس سماج کا شعور ہوتا ہے جس نے اسے وہ بنایا ہے کہ جو وہ ہے۔ وہ آدھا آدمی ہوتا ہے اشتراکی شاعری مکمل شاعری ہوگی کیونکہ اسے خود اپنی ضرورت کا بھی شعور ہوگا اور ساتھ ساتھ بیرونی حقیقت کا بھی۔

یہ کہ ہر وہ چیز جو پیدا ہوتی ہے مر بھی جاتی ہے۔ یہ کہ ہر چیز گزران ہے۔ ہر چیز حرکت میں ہے۔ یہ کہ موجود ہونے کے معنی فوارے کی طرح کے ہیں اور ایک شکل اختیار کرنے کے ہیں کیونکہ کوئی چیز ساکت و بے حرکت نہیں ہے یہی تمام فن کا موضوع ہے کیونکہ یہی حقیقت کا تار و پود ہے۔ انسان زندگی کی طرف کھنچتا ہے کیونکہ زندگی اس سے بھاگتی ہے۔ اس کے اندر وہ خواہشات اور آرزوئیں ہیں جو ستاروں کی

طرح قدیم و قائم ہیں۔ محبت میں درد انگیز مٹھاس ہے اور جوان زندگی بوڑھی زندگی کو دھکیل کر باہر کر دیتی ہے۔ یہ وجود کی وہ صفات ہیں جو انسان کی طرح دائمی ہیں۔ انسان بھی یقیناً گزر جائے گا۔

اسی لیے فن کا وجود اسی وقت تک قائم ہے جب تک انسان قائم ہے۔ یہ فوارہ اس وقت خشک ہو جاتا ہے جب انسان بیکاری کی کشمکش سے ٹکڑے ٹکڑے ہو کر برباد ہو جاتا ہے اور سماج کی دھڑکتی نبض رک جاتی ہے۔ یہ تمام حرکت تخلیقی ہے کیونکہ یہ سیدھی سادی جنبش نہیں ہے بلکہ ایک ارتقاء ہے جو اپنے اضطراب و بے چینی سے کھلتا اور آگے بڑھتا ہے۔ دائمی سادگیاں اپنے سینے سے دودھ پلا کر فن کو بھرپور بناتی اور پروان چڑھاتی ہیں۔ نہ صرف اس لیے کہ وہ دائمی ہیں بلکہ اس لیے کہ تبدیلی ان کے وجود کی بنیادی شرط ہے۔ لہذا فن انسان کی خود آگاہی کی بنیادی شرط میں سے ایک ہے اور خود اپنی جگہ پر انسان کی حقیقتوں میں سے ایک ہے۔

ایزراپاؤنڈ

(1885ء-1972ء)

ایزراپاؤن (1885ء-1972ء) کا وطن امریکہ تھا لیکن دوسری جنگ عظیم میں خود امریکہ والوں نے اسے ننگ وطن قرار دے کر سولی پر چڑھانے کا سارا انتظام کر لیا تھا لیکن خدا بھلا کرے ان ڈاکٹروں کا جنہوں نے اسے پاگل کہہ کر جان بچالی اور یہ تجویز پیش کی کہ اسے دماغی امراض کے ہسپتال میں رکھا جائے۔ ایزراپاؤنڈ تیرہ سال واشنگٹن کے پاگل خانے میں رہا اور 1958ء میں رابرٹ فراسٹ کی درخوست پر جس میں لکھا گیا تھا کہ ہم اس ذلت کو برداشت نہیں کر سکتے کہ ایزراپاؤنڈ اس جگہ مرے جہاں وہ اس وقت ہے اسے رہا کر دیا گیا۔ رہائی سے پہلے ڈاکٹروں نے کہا کہ وہ لاعلاج ضرور ہے لیکن خطرناک نہیں ہے۔

یہ سب اس لیے ہوا کہ وہ جنگ سے نفرت کرتا تھا۔ جب دوسری جنگ عظیم شروع ہوئی تو ایزراپاؤنڈ اٹلی میں تھا، امریکہ کو جنگ سے باز رکھنے کے لیے وہ اٹلی سے واشنگٹن گیا لیکن ناکام لوٹا۔ یہ جنگ اس کے لیے سود خوروں کی جنگ تھی، جو زرو دولت کے لیے حسن وصداقت کو تباہ کرنے کے درپے تھے۔ جنگ کے دوران وہ امریکہ کے خلاف ریڈیو روم سے باقاعدہ پروگرام نشر کرتا رہا۔ جنگ ختم ہوئی تو وہ روم سے اپنی بیٹی کے پاس میرانو آ گیا اور 1945ء میں امریکی فوجوں نے اسے گرفتار کر کے لوہے کے ایک پنجرے میں جس میں گوریلا رکھا جاتا ہے، پیسا کے قریب قید کر دیا۔ جوتے کے فیتے اور کمر کی پیٹی فوجیوں نے اس سے اس خیال سے لے لی کہ وہ کہیں خودکشی نہ کر لے اور پنجرے کے چاروں طرف کانٹے دار تاروں کا ایک جال بن دیا۔ رفع حاجت کے لیے ایک ڈبا، بارش اور دھوپ سے بچنے کے لیے ایک موٹا سا

کاغذ اسے دے دیا گیا۔ پنجرے پر چاروں طرف سے تیز روشنیاں اس طرح ڈالی گئیں کہ وہ چین سے نہ بیٹھ سکے۔ دن رات پہرہ دار اس کی نگرانی کرتے اس وقت پاؤنڈ کی عمر ساٹھ سال تھی۔ اس پنجرے میں اس نے گرمیاں گزاریں اور ''پیسن کینٹوز'' لکھے۔ نومبر 1945ء میں اسے واشنگٹن لایا گیا اور تہتر سال کی عمر تک وہ پاگل خانے میں رہا۔ 1949ء میں جب ''پیسن کینٹوز'' پر اسے شاعری کا سب سے بڑا انعام دیا گیا تو سارے امریکہ میں کہرام مچ گیا اور یہ سوال اٹھایا گیا کہ آیا کسی تصنیف کو مصنف کی عملی زندگی کے حوالے سے دیکھنا چاہیے یا اسے مصنف کی ذات سے الگ کر کے دیکھنا چاہیے! یہ بحث سارے امریکہ کے اخباروں اور رسالوں میں چلتی رہے اور ننگ وطن پاؤنڈ پاگل خانے میں اپنی زندگی کے دن کاٹتا رہا۔ اس نے لکھا

What Thou Lovest Well
Remains
The Best in Dross

چھ فٹ لمبا قد، اچھی شکل وصورت، چمکتی ہوئی گہری سبز آنکھیں، سرخ بال جیسے مہندی لگی ہو۔ جھگڑالو، جھکی، خود پسند، ہر چیز میں نئے پن کا متلاشی، دوستوں کا دوست، آڑے وقت میں کام آنے والا، نئے ذہنوں کا راہنما، ایلیٹ نے کہا کہ مسٹر پاؤنڈ ہی وہ شخص ہیں جنہوں نے بیسویں صدی کی شاعری میں انقلاب برپا کر دیا۔ جیمس جوئس نے لکھا کہ اس سے زیادہ سچی بات کوئی اور نہیں ہوسکتی کہ ہم سب اس کے ممنون احسان ہیں اور خاص طور پر میں تو اس کا انتہائی ممنون ہوں۔ تقریباً بیس سال ہوئے جب اس نے میری حمایت میں ایک زبردست مہم شروع کی اور اگر پاؤنڈ مجھے دریافت نہ کرتا تو شاید میں آج بھی گوشہ گمنامی میں پڑا ہوتا۔ پاؤنڈ ہی کی کوششوں سے میرا ناول ''یولی سس'' شائع ہوسکا۔ آڈن نے کہا کہ چند ہی ایسے معاصر شعرا ہوں گے

جو یہ کہہ سکیں کہ اگر مسٹر پاؤنڈ نہ ہوتے تو ان کی تخلیقات ویسی ہی ہوتیں جیسی کہ وہ آج ہیں۔ ہیمنگوے نے پاؤنڈ کی راہنمائی کا اعتراف کرتے ہوئے لکھا کہ وہ اپنے دوستوں کو ہر سطح پر آگے بڑھانے کی کوشش کرتا ہے وہ ان کی حمایت کرتا ہے، ان کی تخلیقات کو رسالوں میں شائع کراتا ہے، انہیں جیل سے نکلواتا ہے، روپیہ ادھار لیتا ہے۔ ان کی تصویریں فروخت کرتا ہے۔ ان کے کنسرٹ کا انتظام کرتا ہے ان کے بارے میں مضامین لکھتا ہے۔ دولت مند عورتوں سے ان کو متعارف کراتا ہے۔ ناشروں کو تلاش کرتا ہے۔ جب وہ مرتے ہیں تو ساری رات ان کے سرہانے بیٹھا رہتا ہے اور ان کی وصیت کی گواہی دیتا ہے۔ ان کی بیماری کے اخراجات برداشت کرتا ہے، انہیں خودکشی سے روکتا ہے اور دلچسپ بات یہ کہ آخر میں بہت کم دوست ایسے نکلتے ہیں جو موقع ملتے ہی خود پاؤنڈ کو زخمی کرنے سے نہ چوکتے ہوں۔ ایلیٹ نے کہا کہ 1922ء میں پیرس میں اس نے ایک لمبی چوڑی بے تکی سی نظم پاؤنڈ کو دکھائی۔ پاؤنڈ نے اسے توجہ سے پڑھا، اسے کاٹا، بدلا، آدھا کیا اور اس شکل میں لے آیا جس شکل میں وہ آج نظر آتی ہے۔ آج "دی ویسٹ لینڈ" بیسویں صدی کی مشہور ترین نظم ہے۔

پاؤنڈ نے ییٹس (Yeats) کے بہترین تخلیقی دور میں اسے جدید تکنیک اور روایت سے روشناس کیا جسے ییٹس نے اپنی شاعری میں جذب کر کے وہ کارنامے انجام دیے جس کے لیے وہ شہرت دوام رکھتا ہے۔ پاؤنڈ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے انگریزی ادب کو عہد وکٹوریہ سے نکال کر دور جدید میں داخل کر دیا۔ اگر پاؤنڈ نہ ہوتا تو بیسویں صدی کے انگریزی ادب کی وہ شکل نہ ہوتی جو آج نظر آتی ہے اور یہ کوئی ایسی معمولی بات نہیں ہے جسے یوں ہی نظر انداز کر دیا جائے۔ ہاں جب اس سے نفرت کرنے والے مر جائیں گے اور اس کی شاعری اور کارناموں کو اس دور کے پس منظر میں رکھ کر دیکھا جائے گا تو اس وقت پاؤنڈ کی صحیح اہمیت سامنے آئے گی۔ اس

کے سیاسی وفسطائی خیالات نے ''یہود دشمنی نے جنگ دوم کے زمانے میں اپنے وطن امریکہ کے خلاف نشریات نے ایک ایسی فضا پیدا کر دی ہے کہ اس کی شخصیت کا یہ پہلو اس کی شاعری اور کارناموں کو چاٹ جاتا ہے۔''

دلچسپ بات یہ ہے کہ 1908ء میں جب وہ امریکہ سے یورپ آیا تو اس کے بعد وہ صرف تین مرتبہ امریکہ گیا۔ پہلی بار ایک با اثر مشہور نوجوان شاعر کی حیثیت سے، دوسری بار دوسری جنگ عظیم کو روکنے کے لیے اور آخری بار ایک پاگل اور غدار کی حیثیت سے۔ جب 1958ء میں وہ پاگل خانہ سے رہا ہوا تو کچھ دن امریکہ میں رہ کر وہ اٹلی چلا آیا، جہاں فلورنس کے ایک ہسپتال میں وہ یکم نومبر 1972ء کو 87 سال کی عمر میں مر گیا۔ وہ 30 اکتوبر کو پیدا ہوا تھا اور یکم نومبر کو مر گیا۔ امریکی اسے امریکی کہتے ہوئے جھینپتے ہیں لیکن ساری عمر امریکہ میں رہنے کے باوجود وہ اندر اور باہر سے امریکی تھا۔ اگر پاؤنڈ امریکی نہ ہوتو وہ جدیدیت اور اس کی روایت کی تلاش کے سلسلے میں وہ کام ہرگز ہرگز انجام نہیں دے سکتا تھا جس کی وجہ سے وہ اس صدی کا سب سے زیادہ بااثر دانشور شاعر سمجھا جاتا ہے۔

پاؤنڈ کے ''کام'' کو سمجھنے کے لیے یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ انیسویں صدی کے آخر تک امریکہ والے انگریزی روایت کے مقلد تھے امریکی کلچر اور امریکی ادب دونوں ذیلی حیثیت رکھتے تھے لونگ فیلو اور دوسرے معاصر شعرا و ادیب رومانی اور عہد وکٹوریہ کے ادب کی تقلید میں اپنی تخلیقی صلاحیتیں صرف کر رہے تھے لیکن اندر سے ہر امریکی کی یہی خواہش تھی کہ اس کا اپنا ممتاز کلچر اور ادب ہو جسے وہ امریکی کلچر اور ادب کہہ سکے۔ وھٹ مین امریکہ کا پہلا شاعر ہے جس کے ہاں یہ احساس شدت کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے کہ امریکی کلچر اور شاعری کو انگلستان کے کلچر اور شاعری سے مختلف ہونا چاہیے۔ وھٹ مین کی ''لیوز اوف گراس'' پڑھیے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ وہ امریکی ہونا چاہتا ہے اور اسی خواہش کے ساتھ ایک ایسی نئی شاعری وجود میں آ رہی

ہے جسے پرانی شاعری سے دور کا بھی تعلق نہیں ہے۔ یہ شاعری ویسی ہی اوریجنل ہے جیسے جنگل میں اڑتی ہوئی کسی چڑیا کی سریلی آواز، جو ذرا دیر کو آپ کا دل موہ لیتی ہے۔ وھٹ مین کی شاعری کو دیکھ کر یہ خیال آتا ہے کہ یہ خودرو شاعری ہے۔ اس کا تعلق روایت سے نہیں ہے اور یہ اس وقت تک عظمت کو نہیں چھو سکتی جب تک اسے کسی کلچر کے نظام سے پیوستہ نہ کر دیا جائے۔

وھٹ مین نے جو کچھ کیا وہ الگ ضرور ہے لیکن ''روایت'' سے یکسر الگ ہونے کی وجہ سے اس پر آگے کوئی عمارت تعمیر نہیں کی جا سکتی۔ یہاں سے امریکی ذہن میں یہ شعور پیدا ہوا کہ وہ اپنے منفرد کلچر کی تشکیل کے لیے ''نئی روایت'' کی تلاش و جستجو کرے۔ اس شعور کے ساتھ ہم دیکھتے ہیں کہ بہت سے امریکی ادیب یورپ آنے لگے۔ یورپ والے اب تک امریکہ والوں کو ''معصوم'' سمجھتے تھے مارک ٹوئین کے ناول ''ان نوسینٹ ایب روڈ'' میں اسی احساس کی ترجمانی ملتی ہے گالز وردی کے (Forsythe Saga) میں مسٹر ول موٹ کا کردار اور اس کے ڈرامے ''دی اسکن مین'' میں جو امریکی کردار نظر آتے ہیں، ان سے یہی تاثر سامنے آتا ہے امریکی ذہن تیز وطباع ضرور ہے لیکن یورپ کی تہذیب کی پیچیدگی سمجھنے سے قاصر ہے۔ امریکہ اور یورپ کے اس فرق کو ولیم جیمس نے زیادہ گہرائی کے ساتھ اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے۔ اس کے پہلے دور کے ناولوں میں ''پورٹریٹ اوف اے لیڈی'' میں ایک ذہن و متجسس امریکی لڑکی آخر میں ایک بوڑھے یورپین آرٹسٹ کے دام محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے اسی طرح اس کے آخری دور کے ناول ''ایمبیسیڈر'' میں پچاس سالہ ''اسٹریچر'' یورپ آتا ہے تو دیکھتا ہے کہ ایک جوان امریکی لڑکا ایک سن رسیدہ فرانسیسی عورت کے دام فریب میں گرفتار ہے۔ اس سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ یورپ کی تہذیب بوڑھی ہو چکی ہے مگر نوجوان امریکی اس میں ایسی کشش محسوس کرتا ہے کہ اس کے دام الفت میں گرفتار ہو جاتا ہے اس انداز فکر سے ہمیں ایک نئے رجحان کا احساس ہوتا ہے

یہ وہی رجحان ہے جو وھٹ مین کے ہاں اپنی شکل بناتا ہے اور امریکی فکر و شعور کا حصہ بن جاتا ہے، یعنی ایک ممتاز و منفرد امریکی کلچر کی پیدائش۔

اس رجحان سے یہ بات بھی سامنے آتی ہے کہ خود امریکہ والوں کو بھی اس کا احساس ہے کہ ان کے پاس اپنا کوئی کلچر نہیں ہے جس کی جڑیں گہری ہوں۔ امریکہ میں تو ہر چیز نئی تھی اور نئے سے نئے کی تلاش امریکی فکر کا حصہ تھی لیکن نئی نسل تہذیب کی جڑوں میں آبِ حیات کی تلاش میں بے چین تھی۔ ولیم جیمس اور اس کے بعد ایزرا پاؤنڈ اور پھر ایلیٹ وغیرہ اسی روایت کی تلاش میں یورپ آتے ہیں۔ ایلیٹ اسی روایت کی تلاش میں کیتھولک ہو گیا اور مذہبی و تہذیبی ادارے، جن میں کلیسا بھی شامل تھا۔ اس کے لیے آبِ حیات بن گئے۔ ایزرا پاؤنڈ نے بھی یورپ کی ساری تہذیب کو کھنگالا۔ وہ ملک ملک گھومتا پھرا ہومر اور یونان میں اس نے گہری دلچسپی لی۔ اٹلی اور اس کی قدیم روایت کا مطالعہ کیا۔ فرانس کے جدید ادب سے وہ متاثر ہوا۔ فلابیئر کو اس نے اپنی ''محبوبہ'' کہا اور اسی کے ساتھ ساتھ اس نے شیکسپیئر اور ملٹن پر پتھر برسائے پاؤنڈ کی یہی کوشش تھی کہ تہذیب کے مخرج سے امریکی فکر کو اس طور پر ملا دے کہ ایک نئی امریکی روایت وجود میں آ جائے۔ جس میں عالمی روایت بننے کی پوری صلاحیت موجود ہو۔ کنفوشیس اور چینی نظموں کے تراجم بھی پاؤنڈ کے اسی سفر کی داستان سناتے ہیں۔ وہ ساری عمر اس نئی روایت کی تلاش میں پھرتا رہا اور ایسے سانچوں اور تکنیک کی تلاش میں سرگرداں رہا جن میں قدیم روایت کو نئی بنا کر صحیح طور پر بٹھایا جا سکے۔ اسی تلاش میں اس کی کامیابی اور ناکامی دونوں پوشیدہ ہیں۔

ایلیٹ نے پاؤنڈ کی منتخب نظموں پر مقدمہ لکھتے ہوئے شاعروں کو تین درجوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک وہ شاعر جو کسی تکنیک کو آگے بڑھاتے اور پھیلاتے ہیں۔ ایک وہ شاعر جو کسی تکنیک کی صرف پیروی کرتے ہیں اور ایک وہ شاعر جو تکنیک ایجاد کرتے ہیں لیکن ساتھ ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ ''ایجاد کی بات اس لیے غلط ہے کہ یہ ناممکن ہے

ایک ایسی نظم جو بالکل ''اوریجنل'' ہوتی ہے۔یقیناً ایک خراب نظم ہوتی ہے یہ (خراب معنی میں) اتنی ''داخلی'' ہو جاتی ہے کہ اس کا کوئی تعلق اس دنیا سے نہیں ہوتا جس کے لیے وہ لکھی گئی ہےاور یجنلٹی کے معنی یہ نہیں ہے کہ آسمان سے اتار کر ایک ایسی بالکل نئی چیز لائی جائے جس کا تعلق اپنے ماضی سے نہ ہو۔تخلیقی سطح پر حقیقی اوریجنلٹی صرف ایکا رتقاء کا عمل ہےاور اگر یہ ارتقاء صحیح معنوں میں ارتقاء ہےتو اس کا نتیجہ آخر میں یہ نکلے گا کہ ہم ایسے شاعر کے بارے میں یہ کہنے لگیں گے کہ وہ سرے سے اوریجنل ہی نہیں ہے۔اس نے تو صرف یہ کیا ہے کہ ایک قدم کے بعد دوسرا قدم اٹھایا ہے۔حالانکہ حقیقی اوریجنلٹی اسی کا نام ہے، آسمان سے اتار کر نئی چیز پیش کرنے والی اوریجنلٹی کھوٹی اور جعلی چیز ہوتی ہے۔ پاؤنڈ کی اوریجنلٹی قدیم شاعری کا منطقی ارتقاء ہے۔وھٹ مین کی اوریجنلٹی ''کھری''اوریجنلٹی تو ہے لیکن ساتھ ساتھ جعلی بھی ہے۔کھری ان معنی میں کہ وہ انگریزی نثر کا منطقی ارتقاء ہےاور جعلی ان معنی میں کہ وھٹ مین اسے زبردستی نظم کی ایک صورت کہتا ہے۔ایلیٹ اسی لیے وھٹ مین کو عظیم نثر نگار کہتا ہے۔''

اب آپ دیکھیے کہ اگر پاؤنڈ تہذیب اور مزاج کے اعتبار سے امریکی نہ ہوتا تو اسے نئی حقیقی روایت کی تلاش میں یورپ اور مشرق کی قدیم وجدید تہذیبوں کی تلاش کی ضرورت محسوس نہ ہوتی اسی تلاش وجستجو نے اسے جدیدیت کی تحریک کا بانی مبانی بنا دیا۔اس کی شاعری کے بارے میں دو رائے ہوسکتی ہیں۔لیکن اس کی تاریخی اہمیت اتنی زیادہ ہے کہ بیسویں صدی کے ادب کا اندازہ پاؤنڈ کے بغیر نہیں لگایا جاسکتا۔اس وقت انگریزی وامریکی ادب ایک تناور درخت کی طرح ہے جس میں لاتعداد شاخیں، پھل اور پھول ہیں مگر اس کی جڑیں اس بیج سے پھوٹی ہیں جس کو ہم ننگ وطن، پاگل ایزرا پاؤنڈ کے نام سے پکارتے ہیں عمر بھر اس کا نصب العین یہ رہا کہ ہر شخص کو ایک نئی ابتدا کرنی ہے اور کیونکہ دنیا میں کوئی چیز نئی نہیں ہے اس لیے ہر فرد اپنی نظر اور اپنے فن سے موجودہ چیز،خیال،فکر، روایت کی نوعیت بدل کر اسے نیا بنا سکتا ہے۔فن کار کا کام

یہی ہے کہ وہ ماضی سے آئی ہوئی چیزوں کو اس طرح نیا بناتا رہے کہ ان میں زندگی باقی رہے اور اس طرح وہ آئندہ بھی باقی رہنے کی ضمانت دے۔ مرتے دم تک وہ روایت کی تلاش کرتا رہا اور اس کے بنائے ہوئے خاکوں کی مدد سے اس کا اثر قبول کرنے والے شعرا و فن کار عظمت کے راستے پر چلتے رہے۔ روایت کی تلاش ہی اس کا اصل کام ہے۔

اس مضمون میں جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ایزرا پاؤنڈ نے روایت، تخلیقی عمل، جذبات و شاعری، تنقید، نظم ونثر کے فرق اور سنجیدہ و غیر سنجیدہ فن کاروں اور شاعروں کے بارے میں ایسی بنیادی باتیں کہی ہیں جن سے ہم آج بھی اپنے اندازِ فکر کو صحیح کر سکتے ہیں۔ ایزرا پاؤنڈ نے یہ مضمون ٹی ایس ایلیٹ کے عہد آفریں مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' سے پانچ سال پہلے لکھا تھا اور دونوں کا موضوع روایت کی تلاش تھا۔

ایزرا پاؤنڈ

سنجیدہ فن کار

یہ عجیب بات ہے کہ آج کسی سے یہ کہا جائے کہ وہ فلپ سڈنی کی ''ڈیفنس اوف پوئٹری'' کو پھر سے لکھ دے۔ اس تصنیف اور ہمارے درمیان جو زمانہ گزرا بلکہ اس سے پہلے بھی یہ طے ہو چکا تھا کہ اچھا فن ایک ''رحمت'' ہے اور برا فن ایک ''جرم'' ہے انہوں نے اس بات پر بھی غور کیا تھا کہ وہ کیا ذرائع ہیں جن سے سچے فن اور ''ڈھونگ'' میں امتیاز کیا جا سکے۔ لیکن آج انگلستان میں ہم سے یہ سوال پوچھا جاتا ہے کہ کیا فنون کو اخلاقی ہونا چاہیے؟ فنون کا معاشیات سے کیا رشتہ ہے یا یہ کہ ایک مثالی جمہوریہ میں فنون کا کیا مقام ہوگا؟ بہت سے لوگوں کی رائے تو یہ ہے کہ اگر سرے سے فنون کا وجود ہی نہ ہوتا تو اچھا تھا۔

بہر حال یہ بات واضح ہے کہ اخلاقیات کی بنیاد انسان کی فطرت پر قائم ہے بالکل ویسے ہی جیسے ''شہریت'' کی بنیاد انسان کی اس فطرت پر قائم ہے جس کے باعث وہ گروہوں کی شکل میں ساتھ ساتھ رہتا ہے۔ فنون ہمیں آدمی کی فطرت کے بارے میں اس کی غیر مادی حیثیت کے بارے میں اس کی محسوس کرنے اور فکر کرنے والی سرشت کے بارے میں دیرپا اور یقینی علم بہم پہنچاتے ہیں فنون وہاں سے شروع ہوتے ہیں جہاں طب کا علم ختم ہوتا ہے یا یوں کہہ لیجئے کہ جہاں یہ دونوں علم ایک دوسرے سے مدغم ہو جاتے ہیں۔

فنون سے ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کن کن پہلوؤں سے انسان ایک دوسرے سے مشابہ ہے اور کن کن باتوں میں وہ بعض دوسرے جانوروں سے مختلف ہے۔ ہم اس بات سے بھی واقف ہیں کہ تمام انسانوں کو ایک ہی قسم کی چیزوں کی خواہش نہیں

ہوتی اور اس لیے ہر آدمی کو دو ایکڑ زمین اور ایک گائے دینا یقیناً نا انصافی کی بات ہو گی۔ یہ بات ہمیں خراب فن کی بد اخلاقی تک لے آتی ہے خراب فن ''غیر صحیح'' فن ہوتا ہے یہ وہ فن ہوتا ہے جو غلط رپورٹ دیتا ہے۔ اگر کوئی سائنس دان یا عالم، خواہ جان بوجھ کر یا لاپرواہی سے غلط بات بتائے تو ہم اس کے جرم کی سنگینی کے مطابق یا تو اسے مجرم ٹھہرائیں گے یا اسے خراب سائنس دان کہیں گے۔ ایسے میں یا تو وہ سزا کا مستحق ٹھہرے گا یا پھر ذلت و توہین کا۔

بہر حال فن کے حسن سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ قابل وقعت چیز کیا ہے میں یہاں ڈھونگ کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ میرا مطلب حسن سے ہے۔ نمائش یا حسن کے متعلق جذباتیت سے نہیں ہے۔ میں آپ سے یہ بھی نہیں کہنا چاہتا کہ حسن مناسب اور قابل احترام چیز ہے۔ آپ اپریل کی ہوا کی حمایت میں بحث نہیں کرتے لیکن جب وہ آپ کو چھوتی ہے تو آپ تازہ دم ہو جاتے ہیں، اسی طرح آپ اس وقت بھی تازہ دم ہو جاتے ہیں جب آپ افلاطون میں کسی ایسے خیال کو دیکھتے ہیں جو فوراً آپ کے دل میں گھر کر لیتا ہے یا کسی مجسمہ کی کوئی لطیف کشش آپ کو مسحور کر لیتی ہے۔

فن سے جیسا کہ میں نے کہا ہے ہم اس بات کا بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ انسان اصل میں کس قسم کی مخلوق ہے؟ اور اس کی وجہ یہ ہے کہ جب انسان فن کے ذریعے پیش ہوتا ہے تو ہم پر یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ آدمی کیا ہے اور اس طرح فنون ہمیں اخلاقیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ یہ مواد صحیح ہوتا ہے اور کلیہ بنانے والے ماہرین عمرانیات کا مواد عام طور پر غلط ہوتا ہے کیونکہ سنجیدہ فن کار سائنسی ہوتا ہے اور نظریہ بنانے والے عام طور پر قرون وسطیٰ کے لوگوں کی طرح تجرباتی ہوتے ہیں۔

نظریہ بنانے والا۔ ۔۔۔۔۔ اور یہ بات خاص طور پر جنس پر لکھنے والے انگریزی مصنفین سے ظاہر ہوتی ہے۔۔۔۔ ایسے عمل کرتا ہے جیسے کہ اس کی اپنی ذات اس کی کمزوریاں اور رجحانات ایک مثالی چیز ہیں، بلکہ مثالی سے بھی زیادہ آفاقی ہیں۔

وہ مسلسل اس بات پر زور دیتا ہے کہ دوسرے اس طرح عمل کریں جیسے کہ وہ خود کرتا ہے لیکن فن کا جہاں تک تعلق ہے وہ کسی کو کچھ کرنے یا سوچنے یا ہونے کی ہدایت نہیں کرتا۔ وہ تو اسی طرح موجود ہوتا ہے جیسے کوئی درخت۔ آپ چاہیں تو اس (کے حسن) کی تعریف کریں، چاہیں تو اس کے سائے میں بیٹھیں چاہیں تو اس کے پھل کھائیں چاہیں تو اس کی لکڑی آگ جلانے کے لیے کاٹیں غرض کہ جو کچھ دل میں آئے کریں۔

سنجیدہ فن کار قدر شناسی سے اتنا ہی بے نیاز ہوتا ہے جتنا کوئی سنجیدہ سائنسدان۔ وہ مستقل جائیداد، جو بنی نوع انسان کو فراوانی سے دی گئی ہے، سنجیدہ سائنسدان اور سنجیدہ فن کار کا مواد ہے۔ سائنسدان کا مواد تجریدی رشتوں سے، ذراتی قوت سے مادہ کے اجزا سے تعلق رکھتا ہے اور سنجیدہ فن کار کا مواد انسان کی فطرت اور افراد سے تعلق رکھتا ہے۔

فکر و احساس رکھنے والے لوگ برے فن کار کی طرف توجہ نہیں دیتے جیسے ہم ایک لاپرواہ طبیب یا غلط کار سائنس دان کو حقارت سے دیکھتے ہیں یہ لوگ سنجیدہ فن کار کو چین سے رہنے دیتے ہیں، اس کی مدد کرتے ہیں اور اس کی حوصلہ افزائی بھی کرتے ہیں۔ لیکن کہر آلود تاریک فضا میں سنجیدہ اور غیر سنجیدہ فن کار میں امتیاز نہیں کیا جاتا۔ غیر سنجیدہ فن کار سنجیدہ فن کار سے تعداد میں زیادہ ہوتے ہیں اور غلط فن کار وقتی اور ظاہری فائدہ اٹھا کر وہ انعامات حاصل کر لیتا ہے جو دراصل سنجیدہ فن کار کو ملنے چاہئیں تھے۔ یہ فطری بات ہے کہ غیر سنجیدہ فن کار کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ سنجیدہ و غیر سنجیدہ فن کار میں تمیز نہ ہونے دے۔

ایسے میں جب کوئی شخص سنجیدہ اور غیر سنجیدہ کام میں فرق واضح کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کہا جاتا ہے کہ یہ تو محض تکنیک کی بحث ہے اس کے بعد معاملہ یہیں رک جاتا ہے انگلستان میں تین سو برس سے یہ یہیں رکا ہوا ہے عام طور پر آدمی سائنسی علاج کے بجائے پیٹنٹ دوائیں چاہتا ہے۔

جہاں تک بنیادی مسائل کا تعلق ہے فنون ہمیں نفسیات کا مواد فراہم کرتے ہیں۔ انسان کے باطن اور اس کے خیالات سے جذبات کے رشتے کو واضح کرتے ہیں۔ فن کی کسوٹی، اس کی وضاحت ہے۔ یہ وضاحت بہت پیچیدہ قسم کی ہوتی ہے اور مخصوص لوگ ہی اس کا اندازہ لگا سکتے ہیں۔ میرا مطلب یہ نہیں کہ کوئی ذہین آدمی کم و بیش اس امر کا صحیح فیصلہ نہیں کر سکتا کہ آیا ایک فن پارہ اچھا ہے یا نہیں؟ ایک ذہین آدمی عام طور پر یہ بتا سکتا ہے کہ کوئی تندرست ہے یا نہیں لیکن اس کے باوجود مرض کی صحیح تشخیص کے لیے ایک ہوشیار ذہین طبیب ہی کی ضرورت پڑتی ہے۔

جذبات اور شاعری

ظاہر ہے کہ بڑا شاعر ہونا آسان نہیں ہے اگر آسان ہوتا تو اب تک بہت سے لوگ بڑے شاعر بن چکے ہوتے۔ تاریخ کے ہر دور میں ایسے لوگ موجود رہے ہیں جنہوں نے بڑا شاعر بننے کی خواہش کی اور کچھ نے بڑے خلوص سے بڑا شاعر بننے کی کوشش بھی کی، لیکن جن کو ہم سب سے بڑا شاعر کہتے ہیں ان کی اپنی الگ صلاحیتیں ہوتی ہیں۔ وہ اپنے وقت پر پیدا ہوتے ہیں اور ان میں یہ صلاحیت ہوتی ہے کہ بہت سے لوگوں کی محنت کو جمع کریں ان کی تنظیم کریں اور پھر انہیں ہم آہنگ کردیں۔ ملانے اور ایک جان کرنے کی صلاحیت ان کی جینیس کا حصہ ہے لیکن یہ بات واضح رہے کہ انہوں نے جائیداد بنانے کی کبھی خواہش نہیں کی۔

ہم جو کچھ بھی کہیں اصل اور بنیادی چیز "عمدہ تصنیف" ہے۔ عمدہ تصنیف بنیادی طور پر پوری قدرت اور مکمل توازن کا مظاہرہ ہے۔ جس چیز میں کوئی قدرت نہ ہو اسے قابو میں لانا آسان ہے بشرطیکہ وہ بھاری نہ ہو اور آپ اسے ہلانے کی خواہش نہ کریں۔

اور کیونکہ وہ تمام الفاظ جنہیں کوئی شخص استعمال کرے گا وہ یقیناً عام بول چال کے مبہم الفاظ ہی ہوں گے اس لیے قریب قریب یہ ناممکن ہے کہ نظم ونثر کے بارے میں سائنسی وضاحت کے ساتھ لکھا جائے۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب کوئی شخص "فن مصنفی" پر پورا ایک مقالہ لکھے اور ہر لفظ کی اسی طرح تعریف وتشریح کرے جیسے علم کیمیا کے بارے میں کسی مقالے میں کی جاتی ہے اسی وجہ سے وہ تمام مضامین جو شاعری کے بارے میں لکھے جاتے ہیں نہ صرف غیر دلچسپ اور غیر صحیح ہوتے ہیں بلکہ فضول بھی ہوتے ہیں اگر آپ کسی اچھے مصور سے پوچھیں کہ وہ کینوس پر کیا بنا رہا ہے تو شاید وہ نااہلی کے ساتھ آپ کو آئیں بائیں بتائے گا لیکن اگر آپ اس میں کوئی چیز دیکھ

کر اس سے لطف اندوز ہو سکیں تو وہ اس بات سے بہت مطمئن ہو گا اور یہی اصل بات ہے۔

مختصراً یہ کہ عمدہ تصنیف وہ ہے جو مکمل طور پر قابو میں ہو۔ اس میں مصنف نے وہ کچھ کہا ہو جو وہ کہنا چاہتا ہے اور اسے بھی مکمل صفائی و سادگی کے ساتھ کہا ہو۔ اسے چاہئے کہ وہ کم سے کم الفاظ استعمال کرے۔۔۔۔۔۔۔ یہ صحیح ہے کہ زیادہ تر لوگ کم و بیش سترہ 17 اور 32 سال کی عمر کے درمیان شاعری کرتے ہیں جذبات نئے ہوتے ہیں اور جذبات رکھنے والوں کے لیے ہوتے ہیں لیکن جب آدمی اور اس کا ذہن زیادہ سے زیادہ بھاری مشین بنتا جاتا ہے، اس کے ذہن کا نظام پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتا جاتا ہے تو اسے جذباتی قوت کی اور زیادہ ضرورت ہوتی ہے یہ بات درست ہے کہ جب ایک با صلاحیت انسان پختہ ہوتا ہے تو اس کے جذبات کا زور بھی بڑھ جاتا ہے Guido نے اپنا بہترین کام پچاس برس کی عمر میں کیا زیادہ تر اہم شاعری تیس برس سے زیادہ کی عمر کے لوگوں نے کی ہے۔

نثر نگاری قوت ادراک کی فتح کا اظہار ہے اور ہر شخص جانتا ہے کہ یہ فتح راستے کی تکالیف و مصائب اٹھائے بغیر حاصل نہیں ہو سکتی لیکن جہاں تک نظم کا تعلق ہے نظم ہر شخص کو جذباتی لمحہ تک پہنچا دیتی ہے اور یہ لمحہ اپنے ساتھ کوئی ایسی چیز لے کر نہیں آتا جو نثر کی سادگی کو ختم کر دے۔

نظم و نثر میں امتیاز و فرق کی حدوں کو تلاش کرنا حماقت کے سوا کچھ نہیں ہے نظم میں کوئی چیز ذہانت و ذکاوت پر اثر انداز ہوتی ہے۔ نثر میں ذہانت و ذکاوت کو مشاہدہ و غور کرنے کے لیے ایک موضوع مل جاتا ہے۔ شاعرانہ امر (Fact) پہلے سے موجود ہوتا ہے۔

عظیم فن اور تنقید

صاحب ذوق کو (جسے پاؤنڈ نے اتائی کے معنی میں استعمال کیا ہے) خود چکی پیسنی نہیں پڑتی۔ اگر وہ خود فن کار ہے تو بھی وہ اپنے سے پہلے کے بہترین کاموں کو محفوظ کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ وہ ان مخارج کو ڈھونڈ نکالتا ہے جن سے وہ دوسروں کی نظر میں کم اور یجنل ہوتا ہے۔

استاں دال کی رائے کے مطابق اگر ہم ایسی شاعری کر سکتے ہیں جو نثر کی طرح صاف اور واضح خیال کی حامل ہو تو ہمیں ایسا ضرور کرنا چاہئے اور اگر ہم ایسی شاعری نہیں کر سکتے تو بہتر یہ ہے کہ ہم کچھ نہ کہیں ہم بکواس بند کر دیں ایسے میں ہمیں تسلیم کر لینا چاہیے کہ ہمارا فن پرانا اور ٹکسال باہر ہو گیا ہے۔ ہمیں چاہیے کہ ہم کسی کمتر درجہ کے مقصد میں لگ جائیں اور جہاں تک ممکن ہو آنے والی نسلوں کے لیے راستہ ہموار کر دیں تا کہ وہ اس فن کو دوبارہ اپنی گرفت میں لانے کے قابل ہو سکیں۔ اور ایسی شاعری تخلیق کریں جو ذہین آدمیوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ بن سکے۔

تمام تنقید کو کھلے بندوں ''ذاتی تنقید'' ہونا چاہیے آخر میں نقاد بس یہ کہہ سکتا ہے کہ '' میں اسے پسند کرتا ہوں'' یا مجھے اس فن پارے نے متاثر کیا ہے یا اسی قسم کی کوئی اور بات جب تنقید میں وہ اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے تو ہم نقاد کو سمجھنے لگتے ہیں۔

اور شاعری سے میرا مطلب وہ چیز یا ویسی چیز ہوتی ہے جو میرے ذہن میں ایک درجن یا اس سے زیادہ مصنفین کے ناموں سے وابستہ اور منسوب ہے۔

زیادہ گہرے تجزیے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ میرا مطلب اظہار کی انتہائی ''کارگزاری'' سے ہے یعنی مصنف نے کوئی دلکش چیز اس طرح ادا کی ہے کہ اس اثر و تاثر کے ساتھ دوسرا اسے ادا کرنے سے قاصر ہے گویا اس طرح فن کار نے کوئی ایسی نئی چیز دریافت کر لی ہے جس کا تعلق زندگی سے ہے یا پھر ذرائع اظہار

ہے۔

بڑا فن لازمی طور پر اچھے فن کا حصہ ہوتا ہے میں نے اس سے پہلے فن کی تعریف یہ کی تھی کہ وہ سچی گواہی دے۔ ظاہر ہے کہ بڑے فن کو غیر معمولی چیز ہونا چاہیے۔ وہ ایسی چیز نہیں ہوسکتا جسے کوئی چند گھنٹوں کی مشق سے حاصل کرلے۔ وہ تو غیر معمولی صلاحیت، قوت اور ادراک کا نتیجہ ہوتا ہے۔۔۔ ادراک کی وہ قوت جو قسمت، اتفاق یا کسی ایسی ہی قوت سے مل کر عظیم اور غیر معمولی بن جاتی ہے۔

لیکن عظیم فن کا فیصلہ کون کرے گا؟ نقاد، پانے والا وہ کیسا ہی جاہل اور احمق کیوں نہ ہو اپنے انداز سے اپنی ہی طرح فیصلہ کرے گا دراصل بری تنقید معاملہ نہ تنقید ہے اور اس کے ذمہ دار وہ لوگ ہیں جو ''عظیم نفی'' کرتے ہیں وہ جو کچھ سوچتے ہیں (اگر یہ فرض کر بھی لیا جائے کہ وہ سوچتے بھی ہیں) اس کے کہنے سے گریز کرتے ہیں اور صرف و محض مسلمہ مفروضہ آراء کو پیش کرنے پر اکتفا کرتے ہیں یہ لوگ کیڑے مکوڑے ہیں زمانہ قدیم کے عظیم فن پاروں سے ان کی غداری اتنی ہی عظیم ہے جتنی چھوٹے فن کار کی جدید زمانے سے اگر وہ اپنے تہذیبی ورثے کی پرواہ نہیں کرتے تو انہیں لکھنے کا بھی کوئی حق نہیں ہے۔

ہر نقاد کا فرض ہے کہ وہ اپنے علم کے مخرج اور حدود کو ظاہر کردے۔ انگریزی شاعری کے بارے میں ان لوگوں کی تنقید جو انگریزی کے سوا کوئی اور زبان نہیں جانتے یا وہ لوگ جو اسکولوں میں پڑھائی جانے والی کلاسیک کے سوا کچھ اور نہیں جانتے سوکھے کی بیماری ہے۔

ٹی ایس ایلیٹ

(1888ء-1925ء)

ٹی ایس ایلیٹ 1888ء میں مسوری (امریکہ) کے صنعتی شہر سینٹ لوئی میں پیدا ہوئی۔ یہاں اس کے والد تجارتی حلقوں میں ایک ممتاز حیثیت کے مالک تھے۔ اس نے اپنی خاندانی روایت کے مطابق ہارورڈ میں تعلیم پائی اور چار سال تک فلسفے کی تعلیم حاصل کرتا رہا۔ 1910ء میں سورین یونیورسٹی (پیرس) میں ادب وفلسفہ کی تعلیم کے لیے چلا گیا اور وہاں سے واپس آ کر اعلیٰ تعلیم کے لیے ہارورڈ یونیورسٹی آ گیا۔ 1914ء میں وہ امریکہ سے انگلستان چلا آیا اور 1915ء سے یہاں مستقل سکونت اختیار کر لی 1917ء میں اسے وہاں کی شہریت بھی مل گئی ایلیٹ نے اپنی زندگی کا آغاز ایک ٹیچر کی حیثیت سے کیا۔ کچھ عرصے تک وہ ایک بینک میں کلرک کی حیثیت سے بھی کام کرتا رہا بعد میں لندن کے مشہور اشاعت گھر ''فیبر اینڈ فیبر'' سے وابستہ ہو گیا اور مرتے دم تک اسی سے وابستہ رہا۔ 1917ء سے 1919ء تک وہ امیجسٹ تحریک کے رسالے ''ایگواسٹ'' کے نائب مدیر کے فرائض بھی انجام دیتا رہا۔ 1922ء میں ''کرائی ٹیرئین'' کے نام سے ایک رسالہ جاری کیا جو 1939ء تک پابندی سے نکلتا رہا۔ اس رسالے کا اثر ان نئے لکھنے والوں پر گہرا پڑا جو آج مشہور ادیب وشاعر کی حیثیت سے انگریزی ادب کا نام روشن کر رہے ہیں۔ 1917ء میں اس کا پہلا مجموعہ کلام Prufrock and other Observations اور 1919ء میں Poems شائع ہوا۔ لیکن اس کی اصل شہرت کا آغاز اس کی طویل نظم ''دی ویسٹ لینڈ'' سے ہوا۔ یہی وہ نظم ہے جس کا مسودہ ایلیٹ نے ایزرا پاؤنڈ کو پیرس میں دیا تھا اور پاؤنڈ نے کاٹ چھانٹ کر نہ صرف اس کو آدھا کر دیا تھا بلکہ اس کی ہیئت بھی مقرر کر دی تھی یہ نظم 1922ء میں شائع ہوئی اس عرصے میں اس کے کئی مجموعے

شائع ہوئے Collected Poems کے نام سے جو مجموعہ 1936ء میں شائع ہوا اس سے وہ نظمیں بھی شامل تھیں جو 1925ء میں ''پوئمس'' کے نام سے شائع ہوئی تھیں اور ان کے علاوہ 1909ء-1935ء تک لکھی جانے والی ساری منتخب نظمیں بھی 1943ء میں اس کی طویل نظم The Four Quartet نیویارک سے شائع ہوئی۔ 1932ء میں اس نے منظوم ڈراموں کو انگریزی ادب میں پھر سے مروج کرنے کا آغاز کیا اور 1958ء تک چھ منظوم ڈرامے 1 لکھے۔

لیکن جہاں ایلیٹ اپنے دور کا بڑا شاعر ہے وہاں نقاد کی حیثیت سے بھی جدید ادب پر اس کا اثر گہرا ہے بعض نقادوں نے اسی بیسویں صدی کا میتھیو آرنلڈ کہا ہے تنقید میں اس کی کئی قابل ذکر تصانیف 2 ہیں۔ 1948ء میں اسے ادب کا نوبل پرائز اور انگلستان کا سب سے بڑا اعزاز'' آرڈر اوف میرٹ'' ملا۔ 1965ء میں اس نے وفات پائی۔

بحیثیت نقاد ایلیٹ کی ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ مختلف علوم وفنون کے دائرے میں داخل ہونے کے باوجود اس کا مرکز فکر ادب رہتا ہے۔ کروچے، جس کا ذکر پہلے آچکا ہے، تنقید کو فلسفے کی ایک شاخ بنا دیتا ہے۔ رچرڈس سائنس دان کے نقطہ نظر سے ادب وشعر کا مطالعہ کرتا ہے اور اسے علم نفسیات کی ایک شاخ بنا دیتا ہے۔ لیکن ایلیٹ کی تنقید بنیادی طور پر ادبی رہتی ہے وہ کروچے کی طرح کوئی نظریہ پیش نہیں کرتا بلکہ وہ تو تنقید کو اپنے کارخانہ شاعری کی ایک ذیلی پیداوار سمجھتا ہے۔ ایلیٹ ورڈسورتھ اور کولرج کی طرح نئی شاعری کا موجد ہے اور اس کی تنقید بھی اس جدت کی وضاحت اور اس کا اظہار ہے۔ دوسری ممتاز خصوصیت یہ ہے کہ اس کی تنقید میں ایک منفرد انداز فکر ونظر کا احساس ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ نئی شاعری کا ممتاز نمائندہ ہے اور دوسری طرف وہ روایت کا بھی سختی سے پابند ہے اور بار بار اپنے کلاسیکی ہونے کا اظہار کرتا ہے۔ ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' ایلیٹ کا نمائندہ مضمون ہے۔ روایت کے تعلق سے جب وہ شاعر کی انفرادی صلاحیت پر غور کرتا ہے تو کہتا ہے کہ اگر ہم تعصب کے بغیر کسی

شاعر کا مطالعہ کریں تو یہ بات سامنے آئے گی کہ اس کی شاعری کے بہترین اور منفرد حصوں میں مرحوم شعراء کی آواز سنائی دے رہی ہے۔ وہ شعراء جو اس سے پہلے گزرے ہیں، جو اس کے اسلاف ہیں اور جن کی روایت کو نظر انداز کر کے وہ اس زبان میں شاعری نہیں کر سکتا تھا۔ روایت کے سلسلے میں وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ سونے چاندی اور جائیداد کی طرح روایت میراث میں نہیں ملتی بلکہ اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ ساتھ ساتھ تاریخی شعور کی ضرورت بھی پڑتی ہے تاکہ جب ادیب لکھے تو اسے نہ صرف اپنی نسل کا احساس رہے بلکہ یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب، ہومر سے لے کر اب تک اور خود اس کے اپنے ملک کا سارا ادب، ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ کوئی شاعر، کوئی فن کار تن تنہا اپنی کوئی الگ مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بھی بدلتا رہتا ہے۔

اسی مضمون میں، جس کا ترجمہ آپ آئندہ صفحات میں پڑھیں گے، ایلیٹ شاعری اور جذبات کے سلسلے میں بھی بڑی اہم بحث اٹھاتا ہے اور لکھتا ہے کہ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور پھر انہیں شاعری میں برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرتا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ شاعری میں ''معنی خیز'' جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے یہ ایسے جذبات ہوتے ہیں جن کی زندگی شاعر کے سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے اسی لیے وہ رومانی نقادوں کے برخلاف شاعر سے ہٹ کر خود ''نظم'' کے مطالعے اس کی فارم اور تکنیک پر زور دیتا ہے۔ یہاں تک کہ وہ رومانی تنقید کا مخصوص لفظ ''تخیل'' (Imagination) استعمال کرنے کے بجائے ادراک (Sensibility) کا لفظ استعمال کرتا ہے۔ یہ بات آپ کو یقیناً یاد ہو گی کہ کولرج

نے لفظ تخیل کو نئے معنی دے کر اسے رومانی تنقید کا بنیادی لفظ بنا دیا تھا۔ ایلیٹ کسی فن پارہ کو کوئی ایسی الہامی چیز تسلیم نہیں کرتا جو شدت جذبات کے ساتھ ایک خاص شکل اور ایک خاص لمحے میں خود بخود وجود میں آ گیا ہو۔ وہ فن پارے کو ایک شے کی طرح سمجھتا ہے، جسے سوچ سمجھ کر، ناپ تول کر، سلیقے اور محنت سے تعمیر کیا جاتا ہے اور جس کا مقصد ایک مخصوص اثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ یہ اثر فن کار کے سامنے پہلے سے موجود ہوتا ہے فن کی شکل میں جذبات کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ معروضی تلازمات (Objective Correlatives) تلاش کیے جائیں یعنی اشیاء کو اس طرح ترتیب دیا جائے موقع ومحل اور واقعات کے سلسلوں کو اس طور پر جمایا جائے کہ جب خارجی واقعات حسی تجربوں کے ذریعے ظاہر ہوں تو وہ مخصوص جذبات ابھر آئیں جو نظم لکھتے وقت شاعر کے پیش نظر تھے۔ اس تخلیقی عمل کو ایلیٹ معروضی تلازمات کا نام دیتا ہے جسے اس نے ہیملٹ والے مضمون میں بیان کیا ہے۔

ایلیٹ رومانیت کے خلاف ہے اور مابعد الطبیعیاتی ادراک کو اصل شاعری کہتا ہے۔ ڈون اور اس کے مکتبہ فکر کے دوسرے شعراء اسی لیے اصل شاعرانہ ادراک کے حامل ہیں جسے ملٹن اور ڈرائیڈن نے خراب کر دیا ہے اور دو سو برس تک انگریزی شاعری نراجیت کا شکار رہی۔

ایلیٹ کا ایک نقطہ نظر یہ ہے کہ شاعری میں اخلاقی اور سماجی اثر ممکن ہے مگر شاعری اپنی جگہ اس نوع کے سب اثرات سے بالاتر ہے۔ شاعری بھی ایک قسم کی مذہبی رسم ہے اور اس کا اثر بھی وہی ہونا چاہیے جو مذہبی رسم کا ہوتا ہے یعنی وہ عقائد و اخلاق کو درست کرے اور ایک اعلیٰ آگاہی پیدا کرے یہی وہ مقام ہے جہاں سے اس کی تنقیدی فکر کا میدان محدود ہونے لگتا ہے وہ عوام سے انکار کرتا ہے نشاۃ الثانیہ کے کلچر سے انکار کرتا ہے تمام رومانیت کو رد کرتا ہے قدیم مذہب اور اس سے پیدا ہونے والے کلچر کا ایک نظریہ پیش کرتا ہے اور اس اسکول کا وقیع نمائندہ بن جاتا ہے جسے

فورملسٹ (Formilist) کہا جاتا ہے۔

ویسے تو ایلیٹ کے مضامین میں ''شاعری اور ڈراما'' ''کلاسیک کیا ہے''، ''تنقید کا منصب''، ''مذہب اور ادیب''، ''شاعری کی تین آوازیں'' کئی مضامین نہایت وقیع اور قابل توجہ ہیں لیکن یہاں میں نے اس کے دو مضامین ''روایت اور انفرادی صلاحیت'' اور ''شاعری کا سماجی منصب'' شامل کیے ہیں جن سے اس کی فکر کے چند بنیادی پہلو مکمل طور پر سامنے آ جاتے ہیں۔ اب آپ ان مضامین کو پڑھیے اور خود دیکھیے کہ وہ ہم سے کیا کہتے ہیں؟ ''نصابی تنقید'' کے زہریلے اثرات نے ہماری فکر کو کند اور ہمارے احساس و ادراک کو محدود کر دیا ہے۔ ان ترجموں کے مطالعے سے یقیناً آپ اس حصار کو توڑنے میں کامیاب ہو جائیں گے۔ ''نصابی تنقید'' کے اثرات کے سلسلے میں میں نے لکھا تھا کہ:

''اس تنقید کا ایک زہریلا اثر تو یہ ہوا ہے کہ آج کا طالب علم اور قاری کسی اوریجنل تصنیف کے بارے میں اپنا کوئی تجربہ نہیں رکھتا۔ اسے ادب پاروں سے کوئی گہری دلچسپی نہیں ہے بلکہ نصابی نقادوں کی رائیں ادب پاروں کا بدل بن گئی ہیں اس زہریلے سوچنے کی صلاحیت کو مردہ کر دیا ہے اور ادب پاروں کے ساتھ ذہنی سفر کو ایک بے معنی چیز بنا دیا ہے۔ نصابی نقادوں کی آراء کی بیساکھیاں نوجوانوں کے پاس ہیں اور ادبی فیصلوں کے کیپسول ان کے ذہن کے خانوں میں رکھے ہیں جن کے ذریعے وہ اپنی ساری ضروریات پوری کر لیتے ہیں جعلی دستاویزیں نقلی مہروں کے ساتھ اصل کی جگہ لے رہی ہیں3۔''

میں نے ان تراجم کے ذریعے عام قاری کو نوجوان نسل کو، نئے ادیبوں اور شاعروں کو براہ راست تنقیدی فکر سے لطف اندوز ہونے کا موقع فراہم کیا ہے تا کہ آپ سب بند کمرے کی فضا سے نکل کر تازہ ہوا میں سانس لے کر تازہ دم ہو جائیں اور نئے شعور کے ساتھ اپنے تنقیدی و تخلیقی سفر پر روانہ ہو جائیں۔

حواشی

1۔ ایلیٹ کے منظوم ڈراموں کے نام یہ ہیں:

1. Sweeney Agonistes (1932)
2. Murder in Cathedral (1935)
3. The Family Reunion (1939)
4. The Cocktail Party (1950)
5. The Confidential Clerk (1954)
6. The Elder Statesman (1958)

2۔ ایلیٹ کی قابلِ ذکر تنقیدی تصانیف یہ ہیں:

1. the Sacred Wood (1920)
2. Selected Essays (1932)
3. The Use of Poetry and the use of Criticism (1933)
4. Elizabethan Essays (1934)
5. The Idea of a Chiristian Society (1940)
6. Notes towards the Defination of Culture (1948)
7. Poetry & Drama (1951)
8. Essays on Poets & Poetry (1957)
9. To Critcise the Critic (1966)

3۔ مقدمہ ایلیٹ کے مضامین، جمیل جالبی، مطبوعہ مکتبہ نیا دور کراچی (دوسرا ایڈیشن 1971ء)

ٹی ایس ایلیٹ

روایت اور انفرادی صلاحیت

(1917ء)

انگریزی ادب میں روایت کا ذکر شاذ ہی ہوتا ہے حالانکہ بسا اوقات ہم روایت کے نہ ہونے پر اظہار افسوس تو ضرور کرتے ہیں لیکن ویسے ہم کسی ''مخصوص روایت'' یا کسی ''ایک روایت'' کا حوالہ دینے سے معذور نظر آتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ اس لفظ کو ''صفت'' کے طور پر استعمال کرتے ہوئے یہ کہہ دیتے ہیں کہ فلاں کی شاعری ''روایتی'' یا ''حد درجہ روایتی'' ہے۔ یہ لفظ عیب اور مذمت کے علاوہ شاذ ہی کسی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا ہے۔ اگر کبھی دوسرے معنی میں استعمال ہوتا بھی ہے تو مبہم تعریفی معنی میں زیادہ سے زیادہ کسی آثار قدیمہ کی تعمیر نو پر اظہار پسندیدگی کرنا ہو تو یہ لفظ استعمال کرلیا جاتا ہے انگریزی قوم کے لیے یہ لفظ اس وقت تک مشکل ہی سے مانوس ہوسکتا ہے جب تک کہ اسے آثار قدیمہ کی سائنس کے خوش گوار حوالے کے ساتھ استعمال نہ کیا جائے۔

یقیناً یہ لفظ زندہ یا مردہ ادیبوں کی تخلیقات کی تعریف وتوضیح کے سلسلے میں نظر نہیں آئے گا۔ ہر قوم، ہر نسل نہ صرف اپنا تخلیقی مزاج رکھتی ہے بلکہ تنقیدی انداز طبع بھی رکھتی ہے اور وہ اپنے تنقیدی مزاج کے نقائص اور کمزوریوں سے، اپنے تخلیقی جوہروں کی بہ نسبت، زیادہ بے خبر اور ناواقف ہوتی ہے۔ فرانسیسی زبان کی تنقیدی تحریروں کے پلندوں کو دیکھ کر ہم فرانسیسیوں کے تنقیدی طریقوں اور مزاج کو سمجھتے ہیں (یا ہمارا

خیال ہے کہ ہم سمجھتے ہیں) اور اس سے یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں (اور ہم کیسے بے شعور لوگ ہیں) کہ فرانسیسی ہم سے زیادہ تنقیدی شعور رکھتے ہیں اور بعض اوقات اس پر اتراتے بھی ہیں کہ اسی لیے فرانسیسیوں میں برجستگی اور تازگی ہمارے مقابلے میں کم ہے۔ شاید ایسا ہو لیکن ہمیں اس بات کو یاد رکھنا چاہئے کہ تنقید اتنی ہی ناگزیر ہے جتنا خود سانس لینا اور یہ بات بھی یاد رکھنی چاہئے کہ جب ہم کوئی کتاب پڑھتے ہیں اور اس کے پڑھنے سے ہمارے ذہن میں جو خیال آتے ہیں اور جس قسم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے اس کا اظہار کوئی بری بات نہیں ہے۔ اسی طرح ناقدوں کی تنقیدات پر تنقید کرنا بھی کوئی عیب نہیں ہے۔ اس عمل میں جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ ہم کسی شاعر کی توصیف کرتے وقت اس کی تخلیقات کے ان پہلوؤں پر زور دیتے ہیں جہاں وہ دوسرے شاعروں سے کم از کم مماثل ہوتا ہے۔ اس کی شاعری کے ان حصوں اور پہلوؤں سے ہم اس کی انفرادیت اور اصل جوہر کی ٹوہ لگانے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس شاعر اور اس کے پیش روؤں اور بالخصوص اس کے قریبی پیش روؤں میں جو فرق ہے اس پر ہم اطمینان کا اظہار کرتے ہیں اور خاص طور پر ان خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں جو اس شاعر کو دوسرے شاعروں سے الگ اور ممتاز کرتی ہیں تاکہ اس فرق سے لطف اندوز ہوا جا سکے۔ لیکن اس کے برخلاف اگر ہم کسی شاعر کا مطالعہ بغیر اس تعصب کے کریں تو ہم اکثر یہ محسوس کریں گے کہ اس کی شاعری کے نہ صرف بہترین بلکہ منفرد ترین حصے بھی ایسے ہیں جن میں مرحوم شعرا اور اس کے اسلاف اپنی ''لافانیت'' کو زیادہ شدت کے ساتھ ظاہر کر رہے ہیں۔ یہاں میری مراد شباب کے زمانے (کی شاعری) سے نہیں ہے جب شاعر ہر بات کا اثر قبول کرتا ہے بلکہ مکمل پختگی کے زمانے (کی شاعری) سے ہے۔

اگر روایت کے معنی یہ ہیں کہ اپنے سے پہلی نسل کے طریقوں اور کامیابیوں کا آنکھ میچ کر یا سہمے سہمے اتباع کیا جائے تو ایسی صورت میں یقیناً روایت کی حمایت سے

گریز کرنا چاہئے ہم نے خود ایسے بہت سے رجحانات کو مرتے دیکھا ہے یہ بات مسلم ہے کہ جدت تکرار سے بہتر ہے روایت کا معاملہ بہت وسیع اہمیت کا حامل ہے یہ میراث میں نہیں ملتی اور اگر کوئی اسے حاصل بھی کرنا چاہے تو اس کے لیے بڑے ریاض کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی ''ماضیت'' کی بلکہ اس کی موجودگی کی بھی تاریخی شعور ادیب کو مجبور کرتا ہے کہ لکھتے وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا سارا ادب ہومر سے لے کر اب تک اور اس کے اپنے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ ہے اور ایک ہی نظام میں مربوط ہے۔ یہ تاریخی شعور، جس میں لازماں اور زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے، وہ چیز ہے جو ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور اپنی معاصرت کا شعور عطا کرتا ہے۔

کوئی شاعر، کوئی فن کار، خواہ وہ کسی بھی فن سے تعلق رکھتا ہو، تن تنہا اپنی کوئی مکمل حیثیت نہیں رکھتا۔ اس کی اہمیت اور اس کی بڑائی اسی میں مضمر ہے کہ پچھلے شعرا اور فن کاروں سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ الگ رکھ کر اس کی اہمیت متعین نہیں کی جا سکتی۔ اسے پچھلے شعرا اور فن کاروں کے درمیان رکھ کر تقابل و تفاوت کرنا ہوگا۔ میں اس اصول کو محض تاریخی تنقید ہی کا نہیں بلکہ جمالیات کا اصول سمجھتا ہوں۔ یکسانیت و مطابقت کا یہ تقاضا یک طرفہ نہیں ہے۔ ایک نیا فن پارہ جب تخلیق ہوتا ہے تو اس کے ساتھ بھی وہی سب کچھ ہوتا ہے جو بیک وقت ان فن پاروں کے ساتھ عمل میں آیا تھا جو پہلے تخلیق ہو چکے ہیں۔ یہ موجودہ فن پارے خود ہی اپنا ایک مثالی نظام بنا لیتے ہیں اور جس میں کسی حقیقی نئے فن پارے کی تخلیق سے خود ہی ردو بدل ہو جاتا ہے۔ یہ موجودہ نظام نئے فن پارے کے وجود میں آنے سے قبل مکمل ہوتا ہے لیکن اس نئے فن پارے کے وجود میں آنے کے بعد اس نظام کی زندگی کے لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ سارے کے سارے موجودہ نظام میں تغیر و تبدل پیدا ہو، خواہ یہ تبدیلی کتنی ہی خفیف کیوں نہ ہو۔

اس طرح اس فن پارے کے رشتے اور اقدار پورے نظام میں ایک نئے سرے سے ترتیب پا لیتے ہیں نئے اور پرانے کے درمیان یہی اصل مطابقت ہے جو بھی نظام کے اس خیال سے اتفاق کرتا ہے اور یورپ اور انگریزی ادب کی اس نوعیت کو سمجھتا ہے اس کے لیے یہ بات بعید از قیاس نہیں ہے کہ جس طرح ماضی حال کو متعین کرتا ہے اسی طرح حال ماضی کو بدلتا رہتا ہے اور وہ شاعر جو اس بات سے واقف ہے وہ ساری مشکلات اور زبردست ذمہ داریوں کو بھی خوب سمجھتا ہے۔

مخصوص معنی میں وہ اس بات سے بھی واقف ہوگا کہ اس کی تخلیقات کو لازماً ماضی کے معیاروں سے پرکھا جائے۔ یہ بات واضح رہے کہ میں نے پرکھنے کے لیے کہا ہے قطع برید کرنے کے لیے نہیں کہا ہے۔ پرکھنے کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہم یہ دیکھیں کہ آیا وہ ماضی کے شاعروں سے بہتر ہے یا بدتر ہے یا ان کے برابر درجہ رکھتا ہے نہ اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کی تخلیقات کو پچھلے ناقدوں کے مسلم احکام کی روشنی میں دیکھا جائے۔ یہ ایک ایسا فیصلہ اور ایسا تقابل ہے جس میں دو چیزیں ایک دوسرے سے ناپی جاتی ہیں۔ نئے فن پارے کے لیے یہ مطابقت رکھنا ہی کافی نہیں ہے (اگر دیکھا جائے) تو دراصل یہ سرے سے مطابقت ہی نہیں ہوگی اور اس طرح نہ تو اسے ''نئے'' کا نام دیا جا سکے گا اور نہ وہ صحیح معنی میں ''فن پارہ'' کہلائے جانے کا مستحق ہوگا۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ نئی چیز زیادہ وقیع ہوتی ہے کیونکہ وہ بالکل موزوں رہتی ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ یہی خوبی اس کی قدر و قیمت کا معیار ہے۔ یہ درست ہے کہ یہ ایک ایسا معیار ہے جسے آہستہ آہستہ احتیاط کے ساتھ برتنا چاہئے کیونکہ ہم میں سے کوئی بھی قطعی طور پر فیصلہ دینے کا اہل نہیں ہے۔ ہم صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس میں مطابقت پائی جاتی ہے اور اس میں شاید انفرادیت بھی ہے یا اس میں انفرادیت نظر آتی ہے اور یہ (پرانے فن پاروں سے) مطابقت بھی رکھتا ہے لیکن ہم بمشکل تمام یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ بس یہی (فن پارہ) ایسا ہے اور دوسرا کوئی (فن پارہ) ایسا نہیں ہے۔

ماضی کے ساتھ شاعر کے تعلق کی اور زیادہ واضح تشریح کے لیے (یہ بات ذہن نشین رکھنا ضروری ہے) کہ وہ نہ تو ماضی کو کوئی ڈلا یا پتھر سمجھ کر قبول کر سکتا ہے نہ وہ اپنی ذات کی کلی طور پر تعمیر ایک یا دو نجی پسندیدگیوں پر کر سکتا ہے۔ اور نہ وہ اپنی ذات کی تعمیر کلیتہً اپنے کسی پسندیدہ دور پر کر سکتا ہے۔ پہلا راستہ نا قابل قبول ہے۔ دوسرا نوجوانی کا ایک اہم تجربہ ہے اور تیسرے کی حیثیت ایک خوش گوار اور حد درجہ پسندیدہ ضمیمہ کی ہے۔ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ مرکزی اور اصل میلان سے واقف ہو اور ضروری نہیں ہے کہ یہ میلان ممتاز شہرت کے مالک اساتذہ ہی میں نظر آئے۔ اسے اس واضح حقیقت سے بھی واقف ہونا چاہئے کہ فن (کسی چیز کو) آگے نہیں بڑھاتا لیکن فن کا مواد کبھی بھی بالکل ایک سا نہیں ہوتا۔ اسے اس بات سے بھی واقف ہونا چاہئے کہ یورپ کا ذہن اس کے اپنے ملک کا ذہن (وہ ذہن جسے وہ وقت کے ساتھ ساتھ اپنے ذہن کی بہ نسبت زیادہ اہم ماننے لگتا ہے) ایک ایسا ذہن ہے جو بدلتا رہتا ہے اور یہ کہ یہ تبدیلی ایک ایسا ارتقاء ہے جو راستے میں کسی چیز کو بھی نظر انداز نہیں کرتا جو نہ تو شیکسپیئر یا ہومر کو از کار رفتہ قرار دیتا ہے۔ اور نہ ماڈلینی نقشہ نویسیوں کے چٹانوں پر بنائے ہوئے نقشوں کو اور یہ کہ یہ ارتقاء جسے آپ شاید لطافت کا نام دے سکتے ہیں اور جسے آپ وثوق کے ساتھ پیچیدگی کے نام سے موسوم کر سکتے ہیں فن کار کے نقطہ نظر سے یقیناً کوئی ترقی نہیں ہے۔ ماہر نفسیات کے نقطہ نظر سے بھی اسے ترقی نہیں کہا جا سکتا یا کم از کم اس حد تک نہیں کہا جا سکتا جس حد تک ہم اسے ترقی سمجھتے ہیں اور ممکن ہے کہ آخر میں یہ ترقی معاشیات اور مشین پر مبنی کوئی پیچیدگی ثابت ہو۔ لیکن حال و ماضی میں فرق یہ ہے کہ شعوری حال، ایک طرح سے اور کسی حد تک ماضی کی آگاہی کا نام ہے جسے ماضی کا شعور بذات خود ظاہر نہیں کر پاتا۔

کسی نے کہا کہ ’’مرحوم ادیب ہم سے بہت پیچھے رہ جاتے ہیں کیونکہ ہم ان سے کہیں زیادہ جانتے ہیں۔‘‘ یہ بات بالکل درست ہے وہ واقعی وہی ہیں جو ہم سمجھتے

ہیں۔

میں اس عام اعتراض سے واقف ہوں جو شاعری کے پیشے کے سلسلے میں میرے کاروبار کا ایک حصہ ہے۔ اعتراض یہ ہے کہ نظریے کے لیے مضحکہ خیز حد تک تبحر علمی (اور اصول پرستی) کی ضرورت پڑتی ہے اور جو ایک ایسا دعویٰ ہے جسے شاعروں کے حالات زندگی پر نظر ڈالتے ہی رد کیا جا سکتا ہے اس سے یہ بھی پتا چلے گا کہ زیادہ علمیت شاعرانہ احساس و ادراک کو کند کر دیتی ہے یا روک دیتی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ ہم اس بات پر بھی زور دیں گے کہ شاعر کو اس حد تک حصول علم ضرور کرنا چاہئے جہاں تک اس کی فطری قبولیت پذیری اور کاہلی پر اثر نہ پڑے۔ یہ بات مناسب نہیں ہے کہ علم کو امتحان، ڈرائنگ روم یا پھر تشہیر کے لمبے چوڑے طریقوں تک محدود رکھا جائے۔ کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں جو علم کو جذب کر سکتے ہیں۔ سست ذہن لوگوں کو اس کے لیے خون پسینہ ایک کرنا پڑتا ہے شیکسپیر نے تاریخ کی اتنی معلومات صرف پلوٹارک کے مطالعہ سے حاصل کر لی تھیں جتنی بہت سے لوگ سارے برٹش میوزیم کو پڑھ کر بھی حاصل نہیں کر سکیں گے۔ جس بات پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ ماضی کا شعور حاصل کرے یا اسے ترقی دے اور پھر ساری عمر اس شعور کو پروان بھی چڑھاتا رہے۔ اس طرح جو کچھ ہوتا ہے یہ ہے کہ وہ اپنی ذات کو (جیسی کچھ وہ اس وقت ہے) مسلسل کسی ایسی چیز کے سپرد کرتا رہتا ہے جو اس کی ذات سے زیادہ بیش قیمت ہے ایک فن کار کی ترقی اپنی ذات کی مسلسل قربانی اور اپنی شخصیت کو مسلسل معدوم کرنے میں مضمر ہے۔

اب ''شخصیت کو مٹانے'' کے اس عمل کی تعریف رہ جاتی ہے اور یہ رہ جاتا ہے کہ اس بات کا روایت کے شعور سے کیا تعلق ہے۔ شخصیت کو مٹانے کے اس عمل کے بعد ہی کہا جا سکتا ہے کہ فن سائنس کے عوامل کی طرف بڑھ رہا ہے اس لیے اب میں ایک قیاسی مثال سے آپ کو اس بات پر غور کرنے کی دعوت دیتا ہوں کہ جب پلاٹینم کا ایک

نازک اور نفیس ٹکڑا ایک ایسے چیمبر میں داخل کیا جائے جو آکسیجن اور سلفر ڈائی او کسائڈ سے بھرا ہوا ہو اور دیکھا جائے کہ اس وقت کیا عمل ہوتا ہے؟

2

دیانت دارانہ تنقید اور زور اثر توصیف شاعر سے نہیں بلکہ شاعری سے بحث کرتی ہے۔ اگر ہم اخباری نقادوں کی الجھی ہوئی چیخ و پکار کو سنیں اور ان کی اس مقبول تکرار اور محبت کو دیکھیں جو نتیجے کے طور پر سامنے آتی ہے تو متعدد شاعروں کے نام ہمارے کانوں میں پڑیں گے اگر ہم ''بلیو بک'' کے ذریعے علم حاصل کرنے کے بجائے براہ راست شاعری سے لطف اندوز ہونے کے لیے کسی نظم کو پڑھنا چاہیں تو ہمیں مشکل ہی سے کوئی (ڈھنگ کی) نظم ملے گی۔ میں نے اس رشتے کی اہمیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ایک نظم کا کسی دوسرے مصنف کی نظم سے ہوتا ہے اور شاعری کا یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ ساری شاعری کی حیثیت (جواب تک لکھی جا چکی ہے) ایک زندہ وحدت کی ہوتی ہے۔ شاعری کے اس غیر شخصی تصور کا دوسرا پہلو وہ رشتہ ہے جو کسی نظم کا اس کے مصنف سے ہوتا ہے اور میں نے ایک مثال سے اس امر کی طرف بھی اشارہ کیا تھا کہ پختہ شاعر کا دماغ ناپختہ شاعر کے دماغ سے صرف شخصیت کی قدر و قیمت کے اعتبار ہی سے مختلف نہیں ہوتا اور نہ یہ کہ وہ زیادہ دلچسپ ہوتا ہے یا اس کے پاس کہنے کے لیے بہت کچھ ہوتا ہے بلکہ غالباً فرق یہ ہے کہ اس کے پاس زیادہ لطیف اور جامع میڈیم ہوتا ہے جس میں خاص قسم کے یا حد درجہ متنوع احساسات ایک نئی ترتیب کے ساتھ متحد ہونے کے لیے آزاد ہوتے ہیں۔

مشابہت میں نے ''عملان'' (Catalyst) سے دی تھی جب ان دو گیسوں کو، جن کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ پلاٹینم کے تار کی موجودگی میں ملایا جاتا ہے تو نتیجے کے طور پر سلفیورس ایسڈ پیدا ہوتی ہے۔ یہ آمیزش اسی وقت وجود میں آسکتی ہے جب پلاٹینم

موجود ہو۔ لیکن اس کے باوجود اس نئی گیس میں پلاٹینم کا کوئی بھی نشان موجود نہیں ہوتا اور پلاٹینم بھی بظاہر متاثر نہیں ہوتا اور بالکل بے حرکت، غیر جانبدار اور غیر مبدل رہتا ہے۔ شاعر کا دماغ بھی پلاٹینم کے ٹکڑے کی طرح ہوتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ یہ جزوری یا قطعی طور پر بذات خود آدمی کے تجربے پر اثر انداز ہو لیکن فن کار جتنا جامع ہوگا اسی قدر مکمل طور پر اس میں وہ آدمی جو دکھ اٹھا رہا ہے اور وہ دماغ جو تخلیق کر رہا ہے الگ الگ ہوں گے اور اتنے ہی جامع طور پر دماغ ہضم کرنے اور جذبات کو (جو اس کا مواد ہیں) بدلنے کی صلاحیت کا حامل ہوگا۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ تجربہ وہ عناصر جو طبعی تغیر پیدا کرنے والے ''حملان'' کی موجودگی میں داخل ہوتے ہیں دو قسم کے ہوتے ہیں جذبات اور احساسات کسی فن پارے کی اثر آفرینی اس شخص کے لیے جو اس سے لطف اندوز ہوتا ہے ایک ایسا تجربہ ہے جو نوعیت کے اعتبار سے ہر اس تجربے سے مختلف ہے جو فن کے علاوہ کسی دوسرے تجربے سے حاصل ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی ایک جذبے سے پیدا ہوا ہو یا یہ بھی ممکن ہے کہ کئی جذبوں سے مل کر بنا ہو اور طرح طرح کے احساسات جو فن کار کو مخصوص الفاظ، بندش و تراکیب اور امیجز میں سے جھلکتے نظر آرہے ہوں، قطعی اثر کو پیدا کرنے کے لیے اس میں شامل کر دیے گئے ہوں یا یہ (بھی ممکن ہے) کہ عظیم شاعری براہ راست بغیر کسی جذبے کے تخلیق کی گئی ہو اور کلیتہً احساسات ہی سے ترتیب پا گئی ہو۔ ''انفرنو'' کے پندرھویں کینٹو (Brunetto Latini) میں جذبات کو اس طرح یکجا کیا گیا ہے کہ وہ واقعات ہی سے ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ لیکن اثر آفرینی، حالانکہ ہر فن پارہ کی طرح اس میں بھی منفرد ہے، جزئیات کی اہم تہ داری سے پیدا کی گئی ہے۔ آخری چار مصرعوں (Quatrain) میں ایک امیج سامنے آتی ہے، ایک احساس ابھرتا ہے جو امیج کے ساتھ وابستہ ہے اور جس سے بھرپور اثر پیدا ہو جاتا ہے اور یہ سب کچھ محض اپنے پہلے بند یا متن کے تعلق سے پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس عمل کا نتیجہ

ہے جو شاعر کے دماغ میں اس وقت تک معلق رہا جب تک ایسا صحیح اتحاد پیدا نہ ہو گیا کہ اس کے بعد وہ خود بخود اس کا جزو بن گیا۔ دراصل شاعر کا دماغ لاتعداد احساسات، تراکیب و بندش اور امیجز کو گرفت میں لانے اور جمع رکھنے کے لیے ایک ظرف کے مانند ہے کہ جہاں وہ اس وقت تک موجود رہتے ہیں جب تک وہ سارے ذرات، جو ایک نیا آمیزہ بنانے کے لیے متحد ہو سکتے ہیں ایک ساتھ جمع ہو کر ایک نیا مرکب نہ بن جائیں۔

اگر آپ عظیم ترین شاعری کے کئی نمائندہ حصوں کا مقابلہ کریں تو آپ دیکھیں گے کہ اتحاد کی اس نوعیت میں کس قدر عظیم تنوع ہے اور یہ بھی دیکھیں گے کہ کس قدر مکمل طور پر علویت (Sublimity) کا کوئی بھی ''نیم اخلاقی معیار'' اس کے لیے نا کافی رہتا ہے کیونکہ جذبات اور اس کے متعلق حصوں کی عظمت اور گیرائی کی اس قدر اہمیت نہیں ہے جتنی فن کارانہ عمل کی اس شدت اور اس دباؤ کی ہے جس سے یہ گھل مل کر ایک ہو جانے کا عمل وجود میں آتا ہے۔

پاؤلو (Paolo) اور فرانسسکا (Francesca) کی داستان میں مخصوص قسم کے جذبات نظر آتے ہیں لیکن شاعری کی گیرائی اس سے بالکل مختلف چیز ہے جس قسم کی گیرائی کا تاثر وہ مفروضہ تجربے کو بہم پہنچاتی ہے مزید برآں یہ کہ اس داستان میں جو گیرائی نظر آتی ہے وہ چھبیسویں کینٹو سے زیادہ وسیع ہرگز نہیں ہے جو میں یولیسس کے بحری سفر کا ذکر کیا گیا ہے اور جس کا انحصار براہ راست کسی ایک جذبے پر نہیں ہے عظیم تنوع جذبات کی قلب ماہیت کے عمل سے پیدا ہوتا ہے۔ اگامم نن (Agamemnon) کا قتل اور اوتھیلو کا ذہنی کرب دانتے کے منظروں کی بہ نسبت فنکارانہ تاثر پیدا کرنے میں اصل روح سے بظاہر زیادہ قریب معلوم ہوتے ہیں ''اگامم نن'' میں فنکارانہ جذبات حقیقی تماشائی کے جذبات سے اور اوتھیلو میں خود ہیرو کے جذبات سے بہت قریب ہو جاتے ہیں لیکن فن اور واقعہ کا فرق ہمیشہ کامل ہوتا ہے

وہ اتحاد جذبات جو ''اگام نن'' کے قتل میں نظر آتا ہے شاید اتنا ہی پیچیدہ اور پہلو دار ہے جتنا خود یولیسس کا بحری سفر دونوں صورتوں میں عناصر پگھل کر ایک ہو جاتے ہیں کیٹس کی اوڈ (Ode) میں متعدد قسم کے احساسات نظر آتے ہیں جن کا بظاہر بلبل سے خصوصیت کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہے لیکن اس نظم میں بلبل (ان احساسات) کو کچھ تو اپنے نام کی دلکشی کی وجہ سے اور کچھ اپنی شہرت کی وجہ سے ایک دوسرے سے قریب تر لانے کا ذریعہ بن جاتی ہے۔

وہ نقطہ نظر جس کو رد کرنے کی میں مسلسل کوشش کر رہا ہوں شاید حقیقی اتحاد روح مابعد الطبیعیاتی نظریے سے تعلق رکھتا ہے۔ کیونکہ میرا مطلب یہ ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لیے ''شخصیت'' نہیں ہوتی۔ جس میں تاثرات اور تجربات غیر متوقع اور مخصوص طور پر گھل مل جاتے ہیں، ممکن ہے وہ تاثرات اور تجربات جو خود ''آدمی'' کے لیے ہوں، شاعری میں ان کی کوئی اہمیت نہ ہو اور وہ تاثرات اور تجربات جو شاعری کے لیے اہمیت رکھتے ہیں ممکن ہے ''آدمی'' کے لیے بہت ہی معمولی اہمیت کے حامل ہوں۔

میں یہاں ایک ایسے بند کا حوالہ دوں گا جو کافی غیر مانوس ہے۔ لیکن اگر اسے نئی توجہ کے ساتھ ان نئے مشاہدات کی روشنی میں یا تاریکی میں دیکھا جائے تو اس کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے:

''ہر چند کہ اس کی موت کا انتقال کسی عامیانہ طریقے سے نہیں لیا جائے گا تاہم میں اب سوچتا ہوں کہ اس کے حسن پر ریجھ جانے پر میں اپنے آپ کو ملامت تک کر سکتا ہوں۔''

کیا ریشم کا کیڑا اپنے محنت سے پیدا کیے ہوئے زرو تار تیرے لیے صرف کرتا ہے؟ کیا تیرے لیے وہ اپنے وجود کو وا کرتا ہے؟ ایک حیرت زا لمحے کی ادنیٰ سرخوشی حاصل کرنے کے لیے کیا امراء کو اس لیے بیچا جا سکتا ہے کہ بیگمات کی عشرتناک زندگی

میں فرق نہ آئے؟ یہ شخص جو سامنے کھڑا ہے شاہراہوں کو گمراہ کیوں کرتا ہے اور اپنی زندگی کو منصف کے لبوں کی جنبش کے حوالے کیوں کرتا ہے؟ خدم وحشم کے کارناموں کو اس عورت کی نفاست کی خاطر کیوں غارت کرتا ہے؟

اس بند میں (جیسا کہ ظاہر ہے اگر اسے اس کے متن میں رکھ کر دیکھا جائے) مثبت اور منفی جذبات کا اتحاد نظر آتا ہے۔ خوب صورتی سے گہرا تعلق اور ساتھ ساتھ بد صورتی سے حد درجہ لگاؤ، جو اس کی ضد بھی ہے اور اسے فنا بھی کر دیتی ہے، مثبت ومنفی جذبات کا یہ اتحاد اسی عمل سے پیدا کیا گیا ہے۔ متقابل جذبات کا یہ توازن ڈرامائی کیفیت میں مضمر ہے جس کے لیے بول چال کی مناسب زبان استعمال کی گئی ہے۔ لیکن صرف یہ کیفیت بھی اس کے لیے ناکافی ہے۔ یہ جذبات ڈرامے کی مجموعی ساخت سے پیدا ہوئے ہیں۔ لیکن مجموعی اثر و لہجہ کا زور اس وجہ سے اجاگر ہوتا ہے کہ متعدد احساسات جو اس جذبے سے مماثلت بھی رکھتے ہیں اور کسی طرح سطحی بھی نہیں ہیں یہاں اس طور پر شیر و شکر ہو گئے ہیں کہ فن کے ایک نئے جذبے کا اظہار ہوتا ہے۔

شاعر اپنے ذاتی جذبات کے اظہار کی وجہ سے، جو اس کی اپنی زندگی کے کسی مخصوص واقعہ سے متاثر ہو کر برانگیختہ ہوئے ہیں، ہمارے لیے دلچسپ اور اہم نہیں ہوتا۔ ممکن ہے اس کے مخصوص جذبات سادہ ہوں یا خام یا سپاٹ ہوں لیکن جہاں تک شاعری میں اس کے جذبات کا تعلق ہے وہ بہت پیچیدہ چیز ہے۔ لیکن یہ جذبات ان لوگوں سے بالکل مختلف ہوں گے جو زندگی میں غیر معمولی اور پیچیدہ جذبات رکھتے ہیں۔ شاعری میں ایک غلطی جو دراصل مزاج کی سنک سے پیدا ہوتی ہے نئے انسانی جذبات کی تلاش ہے اور غلط جگہ پر ندرت کی یہ تلاش گمراہی پر ختم ہوتی ہے۔ شاعر کا کام نئے جذبات کی تلاش کرنا نہیں ہے بلکہ معمولی جذبات کا استعمال کرنا ہے اور انہیں شاعری میں ایسے برتتے وقت ایسے احساسات کا اظہار کرنا ہے جو متداول جذبات میں بالکل نہیں پائے جاتے۔ ایسے موقع پر وہ جذبات، جن کا اسے کوئی تجربہ

نہیں ہے، اور وہ جذبات بھی جن سے وہ مانوس ہے ساتھ ساتھ استعمال میں آئیں گے۔اس لیے ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ شاعری کی یہ تعریف کرنا کہ وہ ان جذبات کا نام ہے جو حالت اطمینان میں یکجا ہوئے ہیں ایک ایسا فارمولا ہے جو ناموزوں اور غلط ہے۔کیونکہ اس طرح نہ تو وہ جذبات ہوتے ہیں، نہ یاداور حافظہ اور نہ (معنی کو مسخ کیے بغیر) اطمینان اور سکون۔ اگر دیکھا جائے تو دراصل یہ تجربوں کی بہت بڑی تعداد کا ارتکاز ہوتا ہے اور اس ارتکاز کے نتیجے کے طور پر ایک نئی چیز وجود میں آتی ہے۔ یہ تجربے کچھ اس قبیل کے ہوتے ہیں کہ عملی آدمی کو یہ سرے سے تجربے ہی نظر نہیں آتے۔اور یہ ارتکاز ایک ایسا ارتکاز ہوتا ہے جو نہ شعوری طور پر پیدا ہوتا ہے اور نہ غور و حوض سے۔ یہ تجربے حافظے کے زور سے جمع نہیں کیے جا سکتے بلکہ یہ خود بخود آخر میں ایک ایسی فضا میں متحد ہو جاتے ہیں کہ جسے ان معنی میں ''سکون و اطمینان'' کا نام تو دیا جا سکتا ہے کہ وہ واقعات کو مجہول انداز سے دیکھتے ہیں۔۔۔ساری داستان دراصل یہ بھی نہیں ہے۔شاعری کی تخلیق میں بہت بڑا ہاتھ شعوری فکر اور غور و حوض کا بھی ہوتا ہے۔اصل میں خراب شاعر وہاں بےخبر ہوتا ہے جہاں اسے باخبر ہونا چاہئے اور وہاں باخبر رہتا ہے جہاں اسے بےخبر ہونا چاہئے۔یہ دونوں غلطیاں اسے بالکل ''ذاتی'' بنا دیتی ہیں۔شاعری جذبات کے آزادانہ اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ جذبات سے فرار کا نام ہے۔شاعری شخصیت کے اظہار کا نام نہیں ہے بلکہ شخصیت سے فرار کا نام ہے۔ لیکن درحقیقت فرار کی اس نوعیت کو صرف وہی لوگ سمجھ سکتے ہیں جن کے پاس شخصیت بھی ہے اور جذبات بھی۔

3

یہ مضمون مابعد الطبیعیات یا تصوف کی سرحدوں کی طرف رجوع کرتا ہوا معلوم ہوتا ہے اور ایسے عملی نتائج کی طرف لے جاتا ہے جنہیں شاعری میں دلچسپی رکھنے والے

ذمہ دار اشخاص ہی استعمال کر سکتے ہیں۔ شاعر سے شاعری کی طرف توجہ مبذول کرانا ایک قابل تعریف مقصد ہے کیونکہ اس طرح ہم اچھی اور بری اور حقیقی شاعری کے انصاف پسندانہ جائزے کی طرف مائل ہوسکیں گے۔ ایسے آدمی کافی تعداد میں موجود ہیں جو شاعری میں پر خلوص جذبات کے اظہار کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہیں او مختصر تعداد میں ایسے لوگ بھی ہیں جو فنی رفعتوں کو پسند کرتے ہیں۔ لیکن اس بات سے معدودے چند لوگ ہی واقف ہیں کہ شاعری میں ''معنی خیز'' جذبات کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ ایسے جذبات جن کی زندگی شاعر کے سوانح حیات میں نہیں ملتی بلکہ خود نظم کے اندر ملتی ہے۔ فن کے جذبات غیر شخصی ہوتے ہیں اور شاعر اس ''غیر شخصیت'' تک خود کو کلیۃً فن کے حوالے کیے بغیر نہیں پہنچ سکتا۔ اس فن کے حوالے کے بغیر جو اسے تخلیق کرنا ہے اور یہ بات کہ اسے کیا تخلیق کرنا ہے اس وقت تک حاصل نہیں ہوسکتی جب تک وہ اس لمحے میں زندہ نہ ہو جسے ''حال'' نہیں بلکہ ماضی کا لمحہ موجودہ کہہ سکتے ہیں اور جب تک وہ نہ صرف اس کا شعور رکھتا ہو کہ کون کون سی چیزیں مردہ ہو چکی ہیں بلکہ اس کا شعور بھی رکھتا ہو کہ کیا کیا چیزیں پہلے سے زندہ ہیں۔

ٹی ایس ایلیٹ

شاعری کا سماجی منصب

(1945ء)

اس مضمون کا عنوان کچھ ایسا ہے کہ مختلف لوگ اس سے مختلف چیزیں مراد لے سکتے ہیں۔ اس لیے معذرت کے ساتھ پہلے یہ بات واضح کرتا چلوں کہ میں اس سے کیا کچھ مراد نہیں لیتا تاکہ پھر یہ بتا سکوں کہ دراصل اس سے میری مراد کیا ہے۔ جب ہم کسی چیز کے منصب کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں تو ہم غالباً یہ سوچتے ہیں کہ اسے دراصل کیا ہونا چاہیے اور یہ نہیں سوچتے کہ اس نے اب تک کیا کچھ کیا ہے اور کیا کچھ کرتی رہی ہے۔ یہ دراصل ایک اہم فرق ہے لیکن فی الحال میرا ارادہ اس موضوع پر گفتگو کرنے کا نہیں ہے کہ شاعری کو کیا کرنا چاہئے؟ وہ لوگ جو یہ بتاتے ہیں کہ شاعری کو کیا کرنا چاہئے، خاص طور پر جب وہ خود شاعر بھی ہوں تو عام طور پر ان کے ذہن میں اس مخصوص شاعری کا تصور ہوتا ہے جو وہ خود لکھنا چاہتے ہیں۔ یہ ہمیشہ ممکن ہے کہ مستقبل میں شاعری کا منصب اس سے مختلف ہو جو ماضی میں اس کا منصب رہا ہے۔ لیکن اگر یہ بات صحیح ہے تو مناسب ہے کہ پہلے یہ طے کر لیا جائے کہ آخر ماضی میں (ایک دور میں یا کسی دوسرے دور میں، ایک زبان میں یا کسی دوسری زبان میں اور ساتھ ساتھ دنیا بھر میں) اس کا کیا منصب رہا ہے۔ میں بڑی آسانی کے ساتھ لکھ سکتا تھا کہ میں خود شاعری کے ساتھ کیا عمل کرتا ہوں اور میرے ذہن میں شاعری کا خود کیا تصور ہے اور پھر یہ بتا کر میں آپ کو ترغیب دینے کی کوشش کرتا کہ درحقیقت یہ وہ

چیز ہے جسے ماضی میں تمام اچھے شاعروں نے اپنی شاعری میں برتنے کی کوشش کی ہے اور اگر انہوں نے اسے نہیں برتا تو انہیں برتنا چاہیے تھا۔ یہ بات دوسری ہے کہ وہ پورے طور پر اس میں کامیاب نہیں ہو سکے ہیں اور شاید اس میں ان کا کوئی قصور بھی نہیں تھا لیکن میرا خیال ہے اگر شاعری کا (اور یہاں شاعری سے میری مراد ساری بڑی شاعری سے ہے) ماضی میں کوئی سماجی منصب نہیں تھا تو اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ مستقبل میں بھی اس کا کوئی منصب نہیں ہوگا۔

جب میں ساری عظیم شاعری کا ذکر کر رہا ہوں تو اس سے میرا مطلب یہ ہے کہ میں اس موضوع کے دوسرے پہلو نظر انداز کر دوں جس پر میں اس موضوع کے تعلق سے بحث کر سکتا تھا۔ یہاں یہ کیا جا سکتا ہے کہ پہلے مختلف قسم کی شاعری پر یکے بعد دیگرے اظہار خیال کیا جائے اور پھر ہر قسم کی شاعری پر سماجی منصب کے تعلق سے، اس عام سوال تک پہنچے بغیر کہ خود شاعری کا بحیثیت شاعری کیا منصب ہے، باری باری بحث کی جائے۔ میں یہاں شاعری کے عام اور مخصوص منصبوں میں امتیاز کرنا چاہتا ہوں تا کہ یہ بات واضح ہو جائے کہ وہ کون سے پہلو ہیں جن پر ہم روشنی نہیں ڈال رہے ہیں اور جو ہمارے موضوع سے خارج ہیں۔

ہو سکتا ہے کہ شاعری میں ارادی اور شعوری طور پر سماجی مقاصد ہوں۔ شاعری کی ابتدائی شکل میں یہ مقصد اکثر بالکل واضح نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر قدیم زمانے کی دھنوں اور گیتوں میں کچھ ایسے گیت اور ایسی دھنیں بھی ہیں جن میں طلسمی مقصد عملی طور پر موجود ہے اور جن کے ذریعے (اس زمانے میں) علاج معالجے کا کام لیا جاتا تھا، جادو ٹوٹکے اور سائے کا علاج کیا جاتا تھا اور جن بھوت اتارے جاتے تھے۔۔۔۔ شاعری ابتدا میں مذہبی رسموں کے لیے استعمال کی جاتی تھی۔ اب بھی جب کوئی مذہبی گیت، بھجن گایا جاتا ہے تو ہم شاعری کو مخصوص سماجی مقاصد کے لیے استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ رزمیہ اور ساگا شاعری کی ابتدائی تخلیقات میں بھی یہی اثر موجود ہوگا۔

کہ جو بعد میں تاریخ بن کر صرف فرقہ وارانہ تفریحِ طبع کے طور پر زندہ رہا اور ہم تک پہنچا۔ تحریری زبان کے وجود میں آنے سے قبل ایک باقاعدہ شاعری ایسی ضرور رہی ہو گی جو ذہن انسانی کی یادداشت کے لیے بہت مفید ثابت ہوئی ہو گی۔ زیادہ ترقی یافتہ سماجوں میں جیسا کہ قدیم یونان کا سماج تھا، شاعری کے مسلمہ سماجی مقاصد بہت نمایاں طور پر نظر آتے ہیں۔ یونانی ڈرامے نے مذہبی رسم و رواج کی کوکھ سے جنم لیا ہے اور رسمی مذہبی تقریبوں کے ساتھ وابستہ رہ کر باقاعدہ پبلک تقریبوں اور تہواروں کی شکل میں زندہ رہا ہے۔ پنڈاری، نظمیں بھی سماجی تقریبوں اور تہواروں کے ذریعے پلی بڑھی ہیں۔ شاعری کے اس معین استعمال نے رفتہ رفتہ شاعری کا ایک ایسا ڈھانچا تیار کر دیا جس کے ذریعے مخصوص قسم کی شاعری میں جامعیت پیدا کی جا سکے۔

جدید شاعری میں اس قسم کی کچھ ہیئتیں اب بھی موجود ہیں۔ مثال کے طور پر وہ بھجن اور مذہبی گیت جن کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے۔ ناصحانہ شاعری کی اصطلاح اپنے معنی کے اعتبار سے اب کچھ بدل گئی ہے۔ ''ناصحانہ'' کے ایک معنی تو معلومات بہم پہنچانے کے ہیں یا پھر اس لفظ کو 'اخلاقی ہدایت'' کے معنی میں استعمال کیا جاتا ہے یا پھر اس سے وہ شاعری مراد لی جاتی ہے جو ان دونوں مفہوم پر حاوی ہو۔ مثال کے طور پر ورجل کی جورجکس (Georgics) کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ ایک طرف تو یہ بذات خود بہت خوبصورت شاعری کا نمونہ پیش کرتی ہے اور دوسری طرف اس میں کامیاب کاشتکاری کے بارے میں مفید معلومات بھی موجود ہیں۔ لیکن یہ بات ہمارے زمانے میں اب ناممکن سی ہو گئی ہے کہ کاشتکاری کے بارے میں ایک ایسی مفید کتاب لکھی جائے جو (ان معلومات کے ماسوا) اعلیٰ شاعری کا نمونہ بھی پیش کرتی ہو۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ یہ مضمون بذات خود حد درجہ پیچیدہ اور سائنٹیفک ہو گیا ہے اور دوسرے یہ کہ اب اس سلیقے، روانی اور عمدگی کے ساتھ نثر میں زیادہ بہتر طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ نہ اب ہم یہ کر سکتے ہیں، جیسا کہ رومیوں نے کیا تھا کہ علم نجوم و علم کائنات پر

رسالے نظم میں قلمبند کردیں۔ ایسی نظموں کی جگہ جن کا مقصد واضح طور پر معلومات عامہ بہم پہنچانا ہوتا تھا، اب نثر نے لے لی ہے۔ ناصحانہ شاعری بھی رفتہ رفتہ یا تو صرف اخلاقی درس کی شاعری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے یا پھر ایسی شاعری تک محدود ہوگئی ہے جس کا مقصد مصنف کے سامنے یہ ہوتا ہے کہ وہ اس کے ذریعے اپنے پڑھنے والوں کو کسی خاص نقطہ نظر کی طرف مائل کرے۔ اسی لیے میں بڑی حد تک وہ عنصر شامل ہوگیا ہے جسے عام طور پر طنز کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ حالانکہ ایسے میں یہ بات بھی قابل توجہ ہے کہ طنز کا دامن پیروڈی اور ادبی تمسخر کے ساتھ وابستہ ہے جن کا مقصد بنیادی طور پر تمسخر اور دل لگی پیدا کرنا ہے۔ ڈرائڈن کی کچھ نظمیں سترھویں صدی میں ان معنی میں طنز سمجھی جاتی تھیں کہ ان کا مقصد ان چیزوں کا مضحکہ اڑانا تھا جن کے خلاف وہ لکھی گئی تھیں۔ ساتھ ساتھ ان کا مقصد ان معنی میں ناصحانہ بھی ہوتا تھا کہ وہ اپنے پڑھنے والوں کو مخصوص سیاسی اور سماجی نقطہ نظر کی ترغیب دلاتی تھیں۔ اس مقصد کے حصول کے لیے وہ تمثیلی طریقے بھی استعمال کرتے تھے جن میں کسی حقیقت کو قصہ کہانی کے روپ میں پیش کیا جاتا تھا ''دی ہائنڈ اینڈ ی دی پینتھر'' (The Hind and the Panther) اس قسم کی اہم ترین نظموں میں سے ایک ہے جس کا مقصد اپنے پڑھنے والوں کو اس طرف راغب کرنا تھا کہ سچائی کلیسائے انگلستان کے بجائے کلیسائے روم کے پاس ہے۔ انیسویں صدی میں شیلی کی شاعری کا بڑا حصہ سماجی اور سیاسی اصلاحی جوش وخروش سے قوت حاصل کرتا ہے۔

جہاں تک ڈرامائی شاعری کا تعلق ہے اس کا سماجی مقصد اب کچھ اس قسم کا ہے جو خود اسی کے ساتھ مخصوص ہے۔ آج جو شاعری لکھی جاتی ہے وہ زیادہ تر تنہائی میں پڑھنے کے لیے ہوتی ہے یا پھر زیادہ سے زیادہ ایک مختصر سی صحبت میں بآواز بلند پڑھنے کے لیے ہوتی ہے۔ اس طرح اب لے دے کر ڈرامائی شاعری رہ جاتی ہے جس کا مقصد فوری طور پر ان لوگوں کی بڑی تعداد پر اجتماعی اثر پیدا کرنا ہوتا ہے جو ایک

تخیلی قصے کو اسٹیج پر دیکھنے کے لیے جمع ہوئے ہیں۔ ڈرامائی شاعری اس طرح دوسرے اصناف شاعری سے مختلف ہوتی ہے اور چونکہ اس کے بنیادی قوانین منصب اور مقصد کے اعتبار سے وہی ہیں جو خود ڈرامے کے ہیں، اس لیے یہ ڈرامے میں ضم ہوگئی ہے۔ اور یہ بات کہ ڈرامے کے خاص سماجی منصب کیا ہیں، فی الوقت میرے موضوع سے خارج ہے۔

اب جہاں تک فلسفیانہ شاعری کے خاص منصب کا تعلق ہے تو اسے سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ذرا تفصیل کے ساتھ تجزیہ کیا جائے اور تاریخی اعتبار سے اس پر روشنی ڈالی جائے۔ میرا خیال ہے کہ میں نے اس بات کو واضح کرنے کے لیے کہ ہر نوع کی شاعری کا خالص منصب کسی دوسرے منصب کے ساتھ وابستہ ہے، شاعری کی کافی قسموں کا ذکر کیا ہے، مثال کے طور پر ڈرامائی شاعری کا منصب ڈراما کے ساتھ وابستہ ہے۔ معلومات بہم پہنچانے والی ناصحانہ شاعری کا منصب اس کے نفس مضمون کے ساتھ وابستہ ہے۔ فلسفیانہ، مذہبی، سیاسی، اخلاقی ناصحانہ شاعری کا منصب فلسفہ، مذہب، سیاست و اخلاقیات کے منصب کے ساتھ وابستہ ہے۔ یہ ہوسکتا ہے کہ ہم اس قسم کی شاعری کے منصبوں پر تو غور کرلیں لیکن شاعری کے اصل منصب کا سوال پھر بھی وہیں کا وہیں رہے۔ کیونکہ یہ ساری چیزیں عمدگی کے ساتھ نثر میں بیان کی جاسکتی ہیں۔

اس بحث کو آگے بڑھانے سے پہلے میں یہ چاہتا ہوں کہ ایک اعتراض کا جواب بھی ابھی دیتا چلوں جو یہاں کیا جاسکتا ہے۔ بعض اوقات لوگ باگ ایسی شاعری کو جس کے سامنے کوئی مقصد ہوتا ہے شک وشبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں، مثال کے طور پر ایسی شاعری جس میں شاعر کسی سماجی، اخلاقی، سیاسی یا مذہبی نظریے کی تبلیغ کررہا ہو۔ ایسے میں وہ لوگ یہ بات کہنے میں بھی تامل نہیں کرتے کہ ایسی شاعری شاعری بھی نہیں رہتی اگر وہ ایسے مخصوص نظریات کا اظہار کررہی ہے جو انہیں ناپسند ہیں۔

برخلاف اس کے کچھ لوگ ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ایسی شاعری حقیقی شاعری ہوتی ہے کیونکہ اس میں ایک ایسے نقطہ نظر کا اظہار ہوتا ہے جسے وہ پسند کرتے ہیں۔ میں یہاں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ یہ سوال کہ آیا شاعر اپنی شاعری کو کسی سماجی رویے کی تبلیغ یا مخالفت کے لیے استعمال کر رہا ہے بذات خود اتنا اہم نہیں ہے۔ ممکن ہے جب شاعر کسی لمحے کے مقبول رویے کو اپنی شاعری میں پیش کر رہا ہو تو ایسے میں اس کی خراب شاعری بھی عارضی طور پر مقبول ہو جائے۔ لیکن حقیقی شاعری کا معیار یہ ہے کہ وہ کسی رویے کی عام مقبولیت کے بدلنے کے بعد بھی زندہ رہتی ہے بلکہ یہاں تک ہوتا ہے کہ جب اس مسئلے میں کسی کو ذرہ برابر بھی دلچسپی نہ رہے، جس پر شاعر نے پر جوش طریقے پر اپنی شاعری کی بنیاد رکھی تھی، اس وقت بھی اس کی شاعری میں وہی توانائی اور وہی تازگی برقرار رہتی ہے۔ لک ریش لیس (Lucretius) کی نظم آج بھی عظیم شاعری ہے حالانکہ طبیعات اور نجوم کے وہ تصورات جو اس نظم میں پیش کیے گئے ہیں اب بالکل غلط ثابت ہو کر بدل گئے ہیں۔ اسی طرح ڈرائڈن کی شاعری کو مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ حالانکہ سترھویں صدی کے سیاسی اختلافات اور تنازعات سے اب ہمیں کوئی دلچسپی نہیں ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے عہد ماضی کی کوئی عظیم نظم ہمیں اب بھی اسی طرح مسرت بہم پہنچائے حالانکہ نفس مضمون کے اعتبار سے اب اسے نثر میں کہیں بہتر طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔

اب اگر ہمیں شاعری کے بنیادی سماجی منصب کو تلاش کرنا ہے تو ضروری ہے کہ پہلے اس کے زیادہ واضح منصبوں پر نظر ڈالیں۔۔۔۔۔۔۔ وہ مناصب جنہیں شاعری میں ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہئے۔ میرا خیال ہے کہ شاعری کا پہلا منصب جس کے بارے میں ہم یقین کے ساتھ کہہ سکتے ہیں یہ ہے کہ وہ مسرت بہم پہنچائے۔ اگر آپ مجھ سے یہ سوال پوچھیں کہ یہ مسرت کس قسم کی ہوگی تو اس کا جواب میرے پاس صرف یہ ہے کہ اسی قسم کی مسرت جو شاعری ہمیشہ بہم پہنچاتی رہی ہے۔ اس جواب کی وجہ یہ

ہے کہ اس کے علاوہ اگر کوئی اور جواب دیا جائے گا تو وہ ہمیں جمالیات اور آرٹ کی ماہیت کے عام مسئلے کی طرف کافی دور لے جائے گا۔

میں سمجھتا ہوں کہ اس پر سب کو اتفاق ہوگا کہ ہر اچھا شاعر، خواہ عظیم شاعر ہو یا نہ ہو، ہمیں مسرت کے ماسوا کچھ اور بھی دیتا ہے۔ کیونکہ اگر شاعری کا کام صرف مسرت بہم پہنچانا ہی ہوتا تو یہ مسرت بہت اعلیٰ درجے کی مسرت نہ ہوتی۔ کسی خاص ارادے کے سوا جو شاعری میں موجود ہو اور جس کی مثالیں مختلف قسم کی شاعری کے حوالوں سے میں اوپر دے چکا ہوں، شاعری میں ہمیشہ کسی نہ کسی نئے تجربے کا ابلاغ ہوتا ہے یا پھر کوئی مانوس تجربہ نئے ادراک کے ساتھ پیش ہوتا ہے یا پھر کسی ایسی چیز کا اظہار ہوتا ہے جس کا ہم نے تجربہ تو کیا تھا مگر اس کے اظہار کے لیے ہمارے پاس الفاظ نہیں تھے۔ ایک ایسا تجربہ جو ہمارے شعور میں وسعت پیدا کرتا ہے یا ہمارے ادراک کو لطافت بخشتا ہے۔ لیکن میرے اس مضمون کا تعلق نہ تو شاعری کے اس انفرادی فائدے سے ہے اور نہ اس کا تعلق کسی انفرادی مسرت کی نوعیت سے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ہم سب مسرت کی ان دونوں قسموں سے واقف ہیں جو شاعری میں ہمیں ملتی ہیں۔ ساتھ ساتھ، مسرت کے ماسوا، ہم اس فرق کو بھی محسوس کرتے ہیں جو شاعری ہماری زندگی میں پیدا کرتی ہے۔ ان دونوں تاثرات کو پیدا کیے بغیر شاعری شاعری نہیں رہتی۔ ہم اس بات کو تو مان لیں گے لیکن ساتھ ساتھ کسی ایسے پہلو کو نظر انداز کر بیٹھیں گے جو اجتماعی طور پر شاعری پورے سماج کے سامنے لاتی ہے۔ میں اس بات کو وسیع تر معنی میں استعمال کر رہا ہوں کیونکہ میرا خیال ہے کہ ہر قوم کے پاس اپنی شاعری ہونی چاہئے اور یہ شاعری نہ صرف ان لوگوں کے لیے ہو جو اس سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، کیونکہ ایسے لوگ دوسری زبانوں کو سیکھ کر ان کی شاعری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں، بلکہ ایسی شاعری جس کا اثر بحیثیت مجموعی سارے معاشرے پر پڑ سکے۔ اس بات کا مطلب یہ ہوگا کہ اس کا اثر ان لوگوں پر بھی پڑے گا جو شاعری سے لطف اندوز

نہیں ہوتے۔ میں اس میں ان لوگوں کو بھی شامل کرتا ہوں جو اپنے قومی شاعروں کے ناموں تک سے بھی ناواقف ہوتے ہیں اور یہی اس مقالہ کا اصل موضوع ہے۔

ہمارا مشاہدہ ہے کہ شاعری اس اعتبار سے دوسرے فنون سے مختلف فن ہے۔ کیونکہ اس کی قدر و قیمت شاعر کی اپنی قوم اور زبان کے لیے ہوتی ہے اور اس کی یہ اہمیت کسی دوسری قوم یا زبان کے لیے نہیں ہوتی۔ یہ بات درست ہے کہ موسیقی اور مصوری بھی اپنے اندر مقامی اور نسلی خصوصیات رکھتی ہیں لیکن ان فنون کو سمجھنے اور سراہنے کی مشکلات دوسری قوم کے افراد کے لیے نسبتاً بہت کم ہوتی ہیں۔ برخلاف اس کے یہ بھی درست ہے کہ نثری تحریریں بھی اپنی ہی زبان میں اہمیت رکھتی ہیں او ریہ اہمیت ترجمے میں ضائع ہو جاتی ہے۔ لیکن ہم سب یہ محسوس کرتے ہیں کہ ایک ناول کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس کی اس اہمیت کو بہت کم ضائع کرتے ہیں لیکن کسی نظم کا ترجمہ پڑھتے وقت ہم اس اہمیت اور قدر و قیمت کو بڑی حد تک گنوا دیتے ہیں اور جہاں تک کسی سائنٹیفک تحریر کا تعلق ہے ہم ترجمے میں تقریباً کچھ بھی ضائع نہیں کرتے اور ساری بات جوں کی توں دوسری زبان میں منتقل ہو جاتی ہے۔ اب رہی یہ بات کہ شاعری نثر کے مقابلے میں کہیں زیادہ مقامی رنگ رکھتی ہے تو اس کا اندازہ یورپ کی زبانوں کی تاریخ سے کیا جا سکتا ہے۔ ازمنہ وسطیٰ سے لے کر کئی سو سال تک لاطینی زبان فلسفہ، دینیات اور سائنس کی زبان رہی۔ مختلف قوموں میں اپنی زبان کو ادبی طور پر استعمال کرنے کی تحریک شاعری سے شروع ہوئی اور یہ بات بالکل فطری معلوم ہو گی اگر ہم اس بات کو سمجھ لیں کہ شاعری کا کام بنیادی طور پر احساس اور جذبے کا اظہار ہوتا ہے اور یہ کہ احساس و جذبہ مخصوص ہوتا ہے لیکن اس کے برخلاف ''خیال'' عام ہوتا ہے۔ کسی غیر زبان میں سوچنا بمقابلہ اس زبان میں محسوس کرنے کی نسبتاً آسان ہے، اسی لیے کوئی فن بمقابلہ شاعری کے اتنی شدت کے ساتھ قومی خصوصیات کا حامل نہیں ہوتا۔ کسی قوم سے اس کی زبان چھینی جا سکتی ہے اسے دبایا اور کچلا جا سکتا ہے اور

مدرسوں میں کوئی دوسری زبان بالجبر مسلط کی جاسکتی ہے لیکن تاوقتیکہ اس قوم کوئی زبان میں محسوس کرنا نہ سکھایا جائے اس وقت تک پرانی زبان کی بیخ کنی نہیں کی جاسکتی اور یہ زبان شاعری کے ذریعے۔۔۔۔۔ جو احساس کا ذریعہ اظہار ہے۔۔۔۔ دوبارہ ظاہر ہونے لگے گی۔ میں نے بھی ابھی ''نئی زبان میں محسوس کرنے'' کا ذکر کیا ہے۔ اس سے میرا منشا ''نئی زبان میں صرف احساسات کے اظہار'' سے ہی نہیں ہے بلکہ اس سے کہیں زیادہ ہے۔ ایک خیال جو کسی دوسری زبان میں ادا کیا گیا ہے عملاً وہی خیال ہماری اپنی زبان میں ادا کیا جاسکتا ہے۔ لیکن جہاں تک احساس یا جذبے کا تعلق ہے وہ اسی زبان کے ساتھ مخصوص ہوتا ہے اور کسی دوسری زبان میں اس طور پر ادا نہیں کیا جاسکتا۔ کم ازکم کسی ایک بیرونی زبان کو اچھی طرح سیکھنے کا سبب یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ایک قسم کی ضمنی شخصیت کی ضرورت پڑتی ہے اور اپنی زبان کے علاوہ کسی دوسری بیرونی زبان کو نہ سیکھنے کا سبب یہ ہے کہ ہم میں سے زیادہ تر مختلف شخص بننا نہیں چاہتے۔ ایک برتر زبان کو شاذ ہی ختم کیا جاسکتا ہے جب تک کہ ان لوگوں کا ہی قلع قمع نہ کردیا جائے جو اس زبان کو بولتے ہیں۔ جب ایک زبان دوسری زبان سے سبقت لے جانے لگتی ہے تو عام طور پر اس کی ایک وجہ یہ ہوتی ہے یہ کہ وہ زبان ایسے فوائد اپنے اندر رکھتی ہے جو اسے آگے بڑھاتے ہیں اور جو نہ صرف اپنے اور غیر مہذب زبان کے درمیان بہ اعتبار فکر، وسعت اور لطافت اظہار، امتیاز رکھتی ہے بلکہ احساس کے اعتبار سے بھی بلند درجہ رکھتی ہے۔

اس طرح جذبہ اور احساس کسی قوم کی مشترک زبان میں بہترین طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔۔۔۔ ایسی زبان جو تمام جماعتوں اور طبقوں میں مشترک ہوتی ہے، اس زبان کا ڈھانچا، آہنگ، لے اور آواز، محاورۂ زبان اس قوم کی شخصیت کا اظہار کرتے ہیں جو اس زبان کو بولتی ہے۔ جب میں یہ بات کہتا ہوں کہ نثر کے بجائے شاعری میں جذبہ و احساس کا اظہار ہوتا ہے تو اس سے میرا منشا یہ نہیں ہے کہ شاعری میں کسی ذہنی معنی یا

مضمون کی ضرورت ہی نہیں ہوتی یا یہ کہ کمتر شاعری کی بہ نسبت بڑی شاعری میں اس قسم کے معنی کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ لیکن اس موضوع پر اور تحقیق کرنے کے معنی یہ ہوں گے کہ میں اپنے فوری مقصد سے دور ہٹ جاؤں گا۔ اس لیے سب کو یہاں متفق سمجھ کر میں اس بات کو تسلیم کیے لیتا ہوں کہ ہر قوم اپنی عمیق ترین احساسات کا شعوری اظہار اپنی زبان کی شاعری میں کرتی ہے اور کسی دوسرے فن یا دوسری زبانوں کی شاعری میں اسے یہ چیز نہیں ملتی۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ حقیقی شاعری صرف احساسات تک ہی محدود ہوتی ہے کہ جنہیں ہر شخص پہچان اور سمجھ سکتا ہے۔ ہمیں چاہیے کہ ہم شاعری کو صرف مقبول شاعری تک محدود نہ کریں۔ یہ بات کافی ہے کہ متجانس قوم میں زیادہ لطیف اور پہلو دار لوگوں کے احساسات اور زیادہ سیدھے سادے اور ناپختہ لوگوں کے احساسات کے درمیان مشترک قدر ہوتی ہے اور یہ مشترک قدر ان کے اپنے معیار کے ان لوگوں میں نہیں پائی جاتی جو کوئی اور دوسری زبان بولتے ہیں۔ جب کوئی تہذیب صحت مند ہوتی ہے تو بڑے شاعر کے پاس اپنے ہم وطنوں کے لیے، تعلیم کی ہر سطح پر، کہنے کے لیے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔

ہم کہہ سکتے ہیں کہ شاعر کے (بحیثیت شاعر) فرائض قوم سے بالواسطہ ہوتے ہیں۔ اس کا براہ راست فرض تو اس کی اپنی زبان سے ہوتا ہے ۔۔۔ ایک تو یہ کہ وہ اسے محفوظ رکھے، دوسرے یہ کہ اسے آگے بڑھائے اور ترقی دے۔ اس بات کے اظہار سے کہ دوسرے لوگ کیا محسوس کر رہے ہیں وہ انہیں زیادہ باشعور بنا کر ان کے احساسات کو بدلتا جاتا ہے اور انہیں ان احساسات سے جو وہ پہلے سے محسوس کر رہے ہیں، اور زیادہ باخبر کر دیتا ہے اور اس طرح انہیں ان کی اپنی ذات سے بھی زیادہ باخبر کر دیتا ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ وہ دوسروں کے مقابلے میں زیادہ باشعور شخص ہوتا ہے۔ وہ انفرادی طور پر دوسرے لوگوں حتیٰ کہ دوسرے شاعروں سے بھی مختلف ہوتا ہے اور شعوری طور پر اپنے پڑھنے والوں کو ان احساسات سے روشناس کرا دیتا ہے

جو اس سے پہلے ان کے تجربے میں نہیں آئے تھے۔ یہی وہ فرق ہے جو ایک سنکی یا پاگل اور حقیقی شاعر میں ہوتا ہے۔ اول الذکر کے پاس ایسے احساسات ہو سکتے ہیں جو بالکل اچھوتے ہوں لیکن جن میں کوئی دوسرا شریک نہیں ہو سکتا اور اس لیے بےکار ہیں۔ موخر الذکر ادراک و احساس کی نئی شکلیں تلاش کرتا ہے جن میں دوسرے بھی شریک ہو سکتے ہیں اور ان کے اظہار سے وہ اپنی زبان کو ترقی دیتا ہے، اسے مالا مال کرتا ہے اور اس کے ذخائر میں اضافہ کرتا ہے۔

ایک قوم اور دوسری قوم کے درمیان احساس کے اس غیر محسوس فرق کو واضح کرنے کے سلسلے میں میں نے بہت کچھ کہا ہے اور میں نے اس فرق کو بھی واضح کرنے کی کوشش کی ہے جو ان مختلف زبانوں میں ہوتا ہے اور جس کی مدد سے وہ نشو و نما پاتی اور جڑ پکڑتی ہے۔ لیکن صرف یہی نہیں ہے کہ لوگ مختلف مقامات پر دنیا کا تجربہ مختلف طریقے سے کرتے ہیں بلکہ وہ مختلف زمانوں میں مختلف قسم کے تجربے سے دو چار ہوتے ہیں۔ فی الحقیقت ہمارا شعور و ادراک، جیسے جیسے ہمارے گرد و پیش کی دنیا بدلتی جاتی ہے، خود بھی بدلتا رہتا ہے۔ مثلاً اب ہمارا شعور و ادراک وہ نہیں ہے جو چینیوں اور ہندوؤں کا تھا بلکہ وہ اب ویسا بھی نہیں ہے جیسا کئی سو سال قبل ہمارے آبا و اجداد کا تھا۔ یہ ویسا بھی نہیں ہے جیسا ہمارے اپنے باپ دادا کا تھا بلکہ ہم خود بھی وہ شخص نہیں ہیں جو ایک سال پہلے تھے یہ بات تو خیر واضح ہے لیکن جو بات واضح نہیں ہے یہ ہے کہ یہی وجہ ہے کہ ہم شعرت کہنا بند نہیں کر سکتے۔ بیشتر تعلیم یافتہ لوگ اپنی زبان کے عظیم مصنفوں پر، خواہ انہوں نے ان کو پڑھا ہو یا نہ پڑھا ہو، ایک قسم کا فخر کرتے ہیں، یہ بات بالکل ایسی ہی ہے جیسے وہ اپنے ملک کے دوسرے امتیازات پر فخر کرتے ہیں۔ ان مصنفوں میں سے چند ایک ایسے بھی ہوتے ہیں جو اتنے اہم ہو جاتے ہیں کہ کبھی کبھار ان کا حوالہ سیاسی تقریروں میں بھی آ جاتا ہے۔ لیکن بیشتر لوگ اس بات کو نہیں سمجھتے کہ صرف اتنا ہی کافی نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ ان کے ہاں بڑے مصنفین پیدا

ہوتے رہیں اور خاص طور پر بڑے شعرا نہیں تو ان کی زبان زوال پذیر ہونے لگے گی۔ ان کا کلچر زوال پذیر ہونے لگے گا اور شاید کسی قوی تر کلچر میں جذب ہو کر رہ جائے گا۔

ایک اور بات یہ ہے کہ اگر ہمارے پاس اپنے زمانے کا زندہ ادب نہیں ہو گا تو ہم ماضی کے ادب سے بھی بیگانہ ہو کر رہ جائیں گے۔ جب تک ہم اس تسلسل کو برقرار نہ رکھیں گے، ماضی کا ہمارا ادب بھی ہم سے دور سے دور تر ہوتا چلا جائے گا اور یہاں تک کہ وہ ہمارے لیے اتنا ہی اجنبی ہو جائے گا جتنا کسی غیر قوم کا ادب۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ہماری زبان مسلسل بدلتی رہتی ہے۔ ہمارا طریقہ زندگی بدلتا رہتا ہے۔ ہمارا ماحول قسم قسم کی مادی تبدیلیوں کے دباؤ کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور تلاقتے کہ ہمارے پاس چند آدمی ایسے نہ ہوں جو اپنے غیر معمولی ادراک و شعور کو اپنے غیر معمولی قدرت الفاظ کے ذریعے جوڑنے کی صلاحیت رکھتے ہوں تو ایسے میں نہ صرف ہماری اظہار کی صلاحیت بلکہ ناپختہ جذبات کو محسوس کرنے کی صلاحیت بھی معدوم ہونی شروع ہو جائے گی۔

یہ بات کچھ زیادہ اہمیت نہیں رکھتی کہ کسی شاعر کے اپنے پڑھنے یا سننے والے زیادہ ہیں یا کم، جو چیز اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے سامعین کی کم از کم مختصر سی تعداد ہر نسل اور ہر زمانے میں موجود رہنی چاہیے۔ تاہم جو کچھ میں نے کہا ہے اس سے یہ مطلب نکلتا ہے کہ کسی شاعر کی اہمیت اس کے اپنے زمانے کے لیے ہوتی ہے یا یہ کہ مرحوم شعرا کی اہمیت ہمارے لیے ختم ہو جاتی ہے اگر ہمارے پاس ساتھ ساتھ زندہ شعرا بھی موجود نہ ہوں۔ میں اپنی پہلی بات پر خاص طور سے زور دے کر یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر کوئی شاعر بہت تیزی کے ساتھ اپنے سامعین کی کثیر تعداد پیدا کر لیتا ہے تو یہ بات بھی بذات خود مشکوک حالات کی طرف اشارہ کرتی ہے کیونکہ ہمیں اس بات سے یہ خدشہ پیدا ہونے لگتا ہے کہ وہ کوئی نئی چیز پیش نہیں کر رہا ہے بلکہ وہ لوگوں کو وہی

دے رہا ہے جس کے وہ عادی ہیں اور انہیں ایسے میں وہی چیز مل رہی ہے جو انہیں پچھلی نسل کے شاعروں سے ملتی رہی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کے اپنے زمانے میں بھی صحیح قسم کے تھوڑے بہت سامعین ضرور ہونے چاہئیں۔ ایسے لوگوں کا مختصر سا ہراول دستہ ضروری ہے کہ جو شاعری کے دلدادہ ہوں، جو آزادانہ رائے بھی رکھتے ہوں اور اپنے زمانے سے کچھ تھوڑے بہت آگے بھی ہوں یا پھر ان میں نئے پن اور ندرت کو تیزی کے ساتھ جذب کرنے کی صلاحیت ہو۔ کلچر کی نشوونما کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہر شخص کو محاذ پر لا کر کھڑا کر دیا جائے۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہو گی جیسے ہر شخص کو قدم ملا کر چلنے کے لیے تیار کیا جائے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہر دور میں چند ایسے برگزیدہ لوگ ضرور ہونے چاہئیں جن کے ساتھ پڑھنے والوں کی وہ مخصوص اور سرگرم جماعت ہو جو ذہنی طور پر ایک آدھ نسل سے زیادہ پیچھے نہ ہو۔ ادراک و شعور کی وہ تبدیلیاں اور ترقیاں جو پہلے صرف چند لوگوں کے ہاں ظاہر ہوتی ہیں خود بخود رفتہ رفتہ زبان میں رس بس جاتی ہیں اور پھر ان کے زیر اثر دوسروں کے ہاں بھی نظر آنے لگتی ہیں اور پھر تیزی کے ساتھ مقبول مصنفین کے ہاں آ جاتی ہیں۔ جب یہ تبدیلیاں اچھی طرح جم جاتی ہیں تو پھر ایک اور نئے راستے کی ضرورت پڑنے لگتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ زندہ مصنفوں کے ہاتھوں ہی مردہ مصنفین زندہ رہتے ہیں۔ شیکسپیئر جیسے شاعر نے انگریزی زبان کو شدت کے ساتھ متاثر کیا ہے اور یہ اثر صرف اس کے فوراً بعد کی نسل کے شعرا کے ذریعے ہی نہیں پھیلا ہے کیونکہ عظیم ترین شعراء کے ہاں ایسے پہلو ہوتے ہیں جو فوراً سامنے نہیں آتے اور صدیوں بعد دوسرے شعراء کو متاثر کر کے وہ زندہ زبان کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ اگر حقیقتاً کسی انگریزی زبان کے شاعر کو یہ سیکھنا ہے کہ وہ اپنے زمانے میں لفظوں کو کیسے استعمال کرے تو اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ ان لوگوں کا گہرائی کے ساتھ مطالعہ کرے جنہوں نے اپنے زمانے میں لفظوں کو بہترین طریقے پر استعمال کیا تھا اور زبان کو بالکل نیا بنا دیا تھا۔

اب تک میں نے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے جس کا اثر میرا خیال ہے، شاعری پر پڑتا ہے اور جسے یوں کہا جا سکتا ہے کہ کچھ عرصہ بعد روزمرہ کی زبان پر اس کا اثر پڑنے لگتا ہے اور ادراک و شعور میں فرق آنے لگتا ہے۔ سماج کے سارے افراد کی زندگیوں، سارے طبقوں اور ساری قوم پر، خواہ وہ شاعری کو پڑھتے اور اس سے لطف اندوز ہوتے ہوں یا نہ ہوتے ہوں، اثر پڑنے لگتا ہے۔ درحقیقت شاعری کا اثر حد درجہ دوررس ہوتا ہے۔ یہ اثر بہت بالواسطہ ہوتا ہے اور جسے ثابت کرنا بہت مشکل ہے اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے صاف و شفاف آسمان میں کسی چڑیا یا ہوائی جہاز کی پرواز کا نظری تعاقب کیا جائے۔ اگر آپ نے اسے اس وقت دیکھا تھا جب وہ آپ کی نظروں کے سامنے تھا اور اس کے بعد آپ اسے دور جاتے ہوئے مسلسل دیکھتے رہے تھے تو ایسے میں آپ اسے بہت دور فاصلے پر بھی دیکھ سکتے ہیں اور جہاں اس شخص کی نگاہ، جسے آپ ہاتھ کے اشارے سے بتا کر دکھانا چاہتے ہیں، دیکھنے سے قاصر رہتی ہے۔ بالکل اسی طرح اگر آپ شاعری کے اثر کو بہ نظر غائر دیکھنا شروع کریں تو آپ کو ان قارئین کے ہاں بھی جو شاعری سے متاثر ہوتے ہیں اور ان کے ہاں بھی، جو شاعری سے دور کا واسطہ بھی نہیں رکھتے، یہ اثر نظر آئے گا۔ کم از کم اس وقت تو آپ کو یہ اثر ضرور نظر آئے گا اگر قومی کلچر زندہ اور صحت مند ہے۔ کیونکہ ایک صحت مند سماج میں ہر حصے کا دوسرے حصے پر مسلسل باہمی اثر پڑتا رہتا ہے اور یہی وہ چیز ہے جسے میں وسیع ترین معنی میں شاعری کے سماجی منصب کا نام دیتا ہوں اور جو اپنی علویت، زور و تاثیر کے تناسب کے مطابق ساری قوم کی گفتگو اور شعور و ادراک کو متاثر کرتی رہتی ہے۔

آپ کو یہ سوچنا چاہئے کہ میرا مطلب یہ ہے کہ وہ زبان جو ہم بولتے ہیں اسے خصوصیت کے ساتھ ہمارے شعرا متعین کرتے ہیں۔ کلچر کا ڈھانچا اس سے کہیں زیادہ وسیع، پہلو دار اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ بات بھی حقیقتاً اپنی جگہ درست ہے کہ ہماری

شاعری کی خوبی اس بات پر مبنی ہے کہ اس زبان کے بولنے والے اسے کس طور پر استعمال کرتے ہیں کیونکہ ایک شاعر کے لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی زبان کو مواد کے طور پر اسی طرح استعمال کرتے جس طرح وہ اس کے اردگرد بولی جاتی ہے۔ اگر وہ بن سنور رہی ہے تو اسے اس سے فائدہ پہنچے گا، اگر وہ زوال پذیر ہو رہی ہے تو اسے اس کا بہتر سے بہتر استعمال کرنا چاہئے۔ شاعری کسی زبان کی خوبصورتی کو ایک حد تک محفوظ کر سکتی ہے نہ صرف محفوظ کر سکتی ہے بلکہ دوبارہ اصلی حالت پر واپس لا سکتی ہے۔ اسے دوبارہ ترقی دینے اور نشوونما پانے میں مدد دے سکتی ہے۔ اسے زیادہ پیچیدہ حالات میں بلند وارفع اور موزوں ترین اظہار کا ذریعہ بنا سکتی ہے اور جدید زندگی کے بدلتے ہوئے مقاصد کے لیے اسے ذریعہ اظہار کا اہل بنا سکتی ہے اور یہ عمل بالکل اسی طرح ہوتا ہے جس طرح غیر پیچیدہ زمانے میں ہوا تھا۔ لیکن شاعری کا انحصار پر اسرار ساجی شخصیت کے اور دوسرے عنصر کی طرح، جسے ہم کلچر کے نام سے موسوم کرتے ہیں، بہت سے ایسے حالات وعوامل پر ہوتا ہے جو خود اس کے قابو سے باہر ہوتے ہیں۔

یہ بات مجھے زیادہ عام قسم کے ضمنی خیالات کی طرف لے جاتی ہے۔ اس بات کے سلسلے میں اب تک میں نے سارا زور شاعری کے قومی اور مقامی منصب پر دیا ہے اور اب میں اسے مشروط کر دینا چاہتا ہوں۔ میں آپ پر یہ اثر نہیں چھوڑنا چاہتا کہ شاعری کا منصب ایک قوم کو دوسری قوم سے الگ کرنا ہے۔ کیونکہ میں یہ بات تسلیم نہیں کرتا کہ یورپ کی مختلف قوموں کے کلچر ایک دوسرے سے علیحدہ رہ کر پھل پھول سکتے ہیں۔ بلاشبہ ماضی میں ایسی اعلیٰ تہذیبیں ملتی ہیں جنہوں نے عظیم فن، فلسفہ اور ادب پیدا کیا ہے اور جنہوں نے الگ تھلگ رہ کر نشوونما پائی ہے۔ اس بارے میں میں کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کیونکہ ممکن ہے کہ ان میں سے بہت سی تہذیبیں ایسی ہوں جو بادی النظر میں تو الگ تھلگ نظر آتی ہوں لیکن دراصل الگ تھلگ نہ ہوں۔ یورپ کی تاریخ میں یہ بات نہیں ہے، حتیٰ کہ قدیم یونان مصر کا مرہون منت ہے اور تھوڑا

بہت ایشیائی ملکوں کا۔ یونانی ریاستوں کے باہمی تعلقات میں ہمیں، ان کی مختلف بولیوں اور مختلف آداب و خصائل کے باوجود، باہمی اثر نظر آتا ہے۔ یہ اثر بالکل ویسا ہی ہے جیسا یورپ کے ایک **ملک** کا دوسرے (**ملک**) پر نظر آتا ہے۔ لیکن یورپ کے ادب کی تاریخ سے یہ بات ظاہر نہیں ہوتی کہ وہ ایک دوسرے کے اثر سے آزاد رہے ہیں بلکہ یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان میں **مسلسل لین دین** کا سلسلہ جاری رہا ہے اور ہر ایک نے اپنی باری آنے پر وقتاً فوقتاً بیرونی اثرات سے نئی قوت اور توانائی حاصل کی ہے۔ کلچر کے معاملے میں محض جبر، دباؤ یا استبداد سے کام نہیں چلتا۔ کسی کلچر کے زندہ جاوید ہونے کا راز دوسرے کلچروں کے ساتھ ابلاغ میں مضمر ہے۔ لیکن اگر یورپ کی وحدت کے اندر کلچروں کی علیحدگی ایک خطرہ ہے تو بالکل اسی طرح ان کلچروں کی مکمل وحدت بھی ایک خطرہ ہے جو ان میں یکسانیت پیدا کر دے گی۔ تنوع بھی اسی قدر ضروری ہے جتنا خود اتحاد ضروری ہے۔ مثال کے طور پر چند محدود مقاصد کے پیش نظر ایک عالمگیر لنگوا فرینکا کے سلسلے میں ''ایس پرانٹو'' (Esperanto) یا بیسک انگلش (Basic English) کا نام لیا جاتا ہے اور بہت کچھ اس کی موافقت میں کہا جاتا ہے۔ لیکن اگر یہ فرض بھی کر لیں کہ ساری دنیا کی قوموں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ یہ مصنوعی زبان ہو جائے تو یہ بذات خود کسی قدر بے ڈھب اور بے تکی بات ہو گی۔ ایسے میں غالباً یہ تو ہو سکتا ہے کہ کچھ معاملات میں تو زبان اپنے مقاصد کو پورا کر لے لیکن باقی اور معاملات میں ابلاغ کا مکمل فقدان ہو جائے گا۔ شاعری ان سب چیزوں کے لیے ایک مکمل ''یاددہانی'' کی حیثیت رکھتی ہے کہ جو صرف ایک زبان میں ادا کی جا سکتی ہیں اور ناقابل ترجمہ ہوتی ہیں۔ ایک قوم کا دوسری قوم کے ساتھ ''روحانی'' ابلاغ ان افراد کے بغیر ممکن نہیں ہے جنھوں نے کم از کم ایک غیر زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی اٹھائی ہے اور جو کم و بیش اس قابل ہوئے ہیں کہ وہ کسی غیر زبان میں اور ساتھ ساتھ اپنی زبان میں محسوس کر سکتے ہیں۔ اس طرح اگر کوئی شخص دوسری قوم کو سمجھنا چاہے تو اس کے

لیے ضروری ہے کہ وہ اپنی قوم کے ان افراد کو بھی سمجھنے کی کوشش کرے جنھوں نے خود اپنی زبان کو سیکھنے کی زحمت بھی گوارا کی ہے۔

ضمناً میں یہ بات بھی عرض کرتا چلوں کہ کسی دوسری قوم کی شاعری کا مطالعہ خاص طور پر مفید ہوتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ہر زبان کی شاعری کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں جنھیں صرف اہل زبان ہی سمجھ سکتے ہیں۔ لیکن اس بات کا ایک رخ اور بھی ہے۔ میں نے بعض اوقات کسی ایسی زبان کو پڑھتے وقت، جسے میں بہت اچھی طرح نہیں جانتا تھا، محسوس کیا ہے کہ میں اس کے نثر پارہ کو اس وقت تک نہیں سمجھ سکا جب تک میں نے اسے اسکول کے مدرس کے معیار کے مطابق نہیں پڑھا۔ میرا مطلب یہ ہے کہ اسے سمجھنے کے لیے پہلے مجھے ہر لفظ کے معنی کے بارے میں یقین کرنا پڑا۔ اس کے صرف و نحو کو سمجھنا پڑا۔ پھر کہیں جا کر میں اس نثر پارہ کو انگریزی میں سمجھ سکا۔ لیکن بعض اوقات میں نے محسوس کیا ہے کہ شاعری کے کسی حصے کو پڑھتے وقت، جس کا میں ترجمہ نہیں کر سکتا تھا اور جس میں میرے لیے بہت مشکل اور نامانوس الفاظ بھی موجود تھے اور ایسے جملے بھی موجود تھے جن کا مطلب میں نہیں سمجھ سکتا تھا، مجھے کسی ایسے واضح، فوری خیال یا تاثر کا احساس ہوا جو نہ صرف اچھوتا تھا بلکہ انگریزی میں جو کچھ بھی ہے اس سے مختلف تھا۔ اس میں مجھے ایک ایسی چیز نظر آئی جسے میں لفظوں میں تو بیان نہیں کر سکتا لیکن اس کے باوجود میں نے محسوس کیا کہ میں سمجھ گیا ہوں اور جب میں نے اس زبان کو بہتر طور پر سیکھ کر اس حصے کو پھر پڑھا تو میں نے دیکھا کہ میرا یہ تاثر فریب نہیں تھا۔ وہ کوئی ایسی چیز نہیں تھی جسے میں نے غلط فہمی میں شاعری مان لیا تھا بلکہ وہ حقیقتاً اس میں موجود تھی۔ شاعری کا معاملہ ایسا تھا کہ اس کے ذریعے آپ کبھی کبھار دوسرے ملک میں بغیر پاسپورٹ بنوائے اور ٹکٹ خریدے داخل ہو سکتے ہیں۔

مختلف زبانوں لیکن ملتے جلتے کلچر کے ممالک کے رشتے کا سوال، یورپ کی حدود کے اندر ایک ایسا سوال ہے جس کی طرف ہم شاید غیر متوقع طور پر شاعری کے سماجی

منصب کی تحقیق و جستجو کرتے کرتے چلے آئے ہیں۔ میں اس بات کو آگے بڑھا کر خالصاً سیاسی سوالات کی طرف آنے کا ارادہ نہیں رکھتا لیکن میری اتنی آرزو ضرور ہے کہ وہ لوگ جو سیاسی مسائل پر غور کرتے ہیں ان کو چاہئے کہ کبھی کبھی ان حدود میں بھی داخل ہو جایا کریں جن پر میں نے اس مقالے میں اظہار خیال کیا ہے کیونکہ ایسا کرنے سے ان مسائل میں (جن کے مادی پہلو کا تعلق سیاست سے ہے) روحانی پہلو بھی در آئے گا۔ جہاں تک میری بات کا تعلق ہے تو اس میں دراصل واسطہ زندہ چیزوں سے ہوتا ہے جن کی نشوونما کے اپنے قانون اور ضابطے ہوتے ہیں اور جو ہمیشہ معقول اور مدلل نظر نہیں آتے لیکن جنہیں عقل تسلیم کر لیتی ہے۔ یہ ایسی چیزیں ہوتی ہیں جن کی نہ تو باقاعدہ منصوبہ بندی کی جا سکتی ہے اور نہ انہیں کسی ضابطے میں لایا جا سکتا ہے۔ اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے ہوا، بارش اور موسم کو ہم کسی نظم وضبط اور قاعدے منصوبے کے تحت اپنے قبضے میں نہیں کر سکتے۔

اب آخر کار میں اس بات کو تسلیم کر لینے میں حق بجانب ہوں کہ شاعر کی زبان بولنے والے سارے لوگوں کے لیے شاعری کا ایک سماجی منصب بھی ہوتا ہے خواہ وہ لوگ خود شاعر کے وجود سے واقف ہوں یا نہ ہوں۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ یہ بات یورپ کی ہر قوم کے لیے اہم ہے کہ وہ شاعری کے سلسلے کو جاری رکھے۔ میں نارویجین شاعری نہیں پڑھ سکتا لیکن اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ نارویجین زبان میں اب شاعری تخلیق نہیں ہو رہی ہے تو میں اسے ایک خطرہ سمجھ کر چوکنا ہو جاؤں گا اور میرا یہ چوکنا پن فیاضانہ ہمدردی سے زیادہ اہمیت کا حامل ہو گا۔ میں تو اسے ایک ایسی بیماری کی علامت سمجھوں گا جو رفتہ رفتہ غالباً سارے یورپ میں پھیل جائے گی اور یہ ایک ایسے زوال کی ابتدا ہو گی جس کا مطلب یہ ہو گا کہ ہر جگہ لوگ تہذیبی جذبات کے اظہار کی قوت سے محروم ہوتے جائیں گے اور بالآخر محسوس کرنے کی صلاحیت سے بھی محروم ہو کر رہ جائیں گے۔ یہ بات واقعتاً رو پذیر ہو سکتی ہے۔ مذہبی عقیدے کے

زوال کے بارے میں تو ہر جگہ بہت کچھ کہا گیا ہے لیکن کسی نے مذہبی ادراک وشعور کے زوال کے بارے میں کچھ نہیں کہا ہے۔ جدید دور کی بیماری یہ نہیں ہے کہ خدا اور انسان کے بارے میں کچھ تصورات سے اس کا ایمان اٹھ گیا ہے جن پر ہمارے آباؤ اجداد ایمان رکھتے تھے۔ بلکہ اصل بات یہ ہے کہ اس دور نے خدا اور بندہ کے بارے میں محسوس کرنے کی صلاحیت کو گنوا دیا ہے اور یہ صلاحیت ہمارے آباؤاجداد میں موجود تھی۔ ایک ایسا عقیدہ جس سے آپ کا ایمان اٹھ گیا ہے ایک ایسی چیز تو ضرور ہے جسے آپ کسی حد تک سمجھ سکتے ہیں، لیکن جب مذہبی احساسات غائب ہو جاتے ہیں تو وہ الفاظ جن کی مدد سے انسان نے ان احساسات کے اظہار کی جدوجہد کی تھی، بے معنی ہو جاتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ مذہبی احساسات ہر ملک اور ہر دور میں مختلف ہوتے ہیں بالکل اسی طرح جیسے شاعرانہ احساس مختلف ہوتا ہے احساس بدلتا رہتا ہے، خواہ عقیدہ اور نظریہ وہی کیوں نہ رہے، لیکن یہ تو انسانی زندگی کی ایک لازمی شرط ہے۔ مجھے جس بات کا خوف ہے اس کا نام موت ہے۔ ایسے میں یہ بھی ممکن ہے کہ شاعری کے لیے احساسات ـ ـ ـ ـ ـ ـ وہ احساسات جو اس کے مواد کی حیثیت رکھتے ہیں ہر جگہ سے غائب ہو جائیں لیکن ہاں اس سے یہ فائدہ تو ضرور ہوگا کہ دنیا میں وحدت پیدا کرنے کی وہ سہولت پیدا ہو جائے گی جسے کچھ لوگ صرف وحدت کی خاطر اچھا سمجھتے اور پسند کرتے ہیں۔

کتابیات

ان کتابوں اور مضامین کے حوالے جن کے تراجم اس کتاب میں شامل ہیں۔

Portics: (On the Art Of Poetry)

Artistotle Translated by T.S.Dorsch (Published by Penguin Classics, 1965)

On the Art of Poetry

Horace Translated by T.S. Dorsch (Published by Penguin Classisc, 1965)

On The Sublime

Longinus: Translated by T.S. Dorsch, (Publisghed by Penguin Classics 1965)

De Vulgari Eloquentia

Danle Translated by A.G. Ferres Howell (E.P. Dutton & co. Inc. New york City)

An Apologic for Poetrie

Sir Philip Sidney (The Arber reprint of the OLney Text is used here)

The art of Poetry

Nicholas Boileau Despreaus Translated by Sir

William Soame & john Dryden.

Laocoon

Gothhold Epharim Lessing Translated by Sir robert Pgilimore

Biographia Litreraria

Samuel Taylor Coleridge (A selection of his Poems & Prose by Kathleen Raine 1957) The Penguine Poets P.190 to 191 P191to 192, P194 to 197 P204 to 210

What is classic?

Charles Augustin Saint Beauve. Translated by Elizabeth Lee.

The Function of Criticisim

Marhew Arnold (E.P.Dutton & co.Inc. N.Y)

The Study of Poetry

Mathew Arnold (E.P. Dutton & co. Inc. N.Y)

The art of Fiction

Henry James From Partial Portraits (1888)

What is Art?

Leo Tolstoy Translated by Aylmer Maude (Thomas Y. Crowell Company)

The Defence of Poetry

Benedetto Croce. Translated by E.F. Carritt
(Calrendon Press, Oxford)
Science and Poetry
Ivor Armstrong Richard (W.W. Norton &
Company Inc.)
Future of Poetry
Gristopher Caudwell Taken From Illusion &
Reality (P.242to 248) Peoples Publishing House
Ltd. Bombay 1947. Szra Pound
Tradition and the Individual Talent.
T.S Eliot From Selected Essays 1917-1932
(Faber & Faber)
The Social Function of Poetry
T.S. Eliot From On Poetry & Poets (Faber &
Faber).

امدادی کتب

1. Allen G.W. and Clark H.H. eds, Literary Criticism Pope to Croce New York. 1941.

2. Atkins J.W.H. Literary Criticism in Antiquity Volume I Greek Volume 2 Graeco-Roman. Cambridge, 1934

3. Blakeney R.P.m. ed. Henry James The art of the Novel Critical Prefaces

4. Blakeney E.H. tr. Horace on the art of Poetry. London 1928.

5. Brown Joseph Epes: The Critical Opinions of Samuel Johnson. Princeton 1926.

6. Butchers S.H. tr. Aristoles Theory of Poetry and Fine Art. London, New York 1895.

7. Butler A.J. tr. Select Essays of Sainte-Beuve London, no date.

8. Clarck A.F.B. Bioleau and the French Classical Critics, in England Paris 1925.

9. Cline, Thomas Lucian, Critical Opinion in the Eighteenth Century, Ann Arbor Mich. 1926

10. Daiches David, Critical Approaches to

Literature, Norton & Co. Inc. N.Y. No Date.

11. D' Nlton John F. Roman, Literary Criticism London, New York, 1931.

12. Denniston, John Dewar ed. Greek Literary Criticism. London Toronto 1924.

13. Dryden John, Dramatic Essays (evermans Library) London, New York 1912.

14. Durant, Will, The Story of Civilization Vol. IV. N.Y 1950 & Vol x ny. 1967.

15. Eliot, T.s. John Dryden The Poet, The Dramatist, The Critic. New. York,1932

16. Eliot T.S. Dante, London 1929.

17. George, Adrew J. ed, Coleridge,s Principles of Criticism. Boston 1897.

18. Gilbert, Allam H. ed, Literary Criticism, Plato to Dryden. New York, 1940.

19. Jhonson, Samuel, Lives of the English Poets (ed by G.B. Hill) 3 Vols. Oxford 1905.

20. Jonson, Ben, Discoveries (the Bodley Head Quartos) London New York, 1923.

21. Pater, W. Appreciations, with an Essays on Style (Library Edition London)1910.

22. Richards, I,L, Principles of Literary Criticism New York, 1925

23. Richards, I.a, Pradtical Criticism, A Study of Literary Judgment, New York 1929.

24. Ronnfeldt W.B. tr. Criticisms, Reflections, and Maxims of Geothe, London, No Date.

25. Scort, Wilbur Five Approaches of Literary Criticsm N.Y. 1962.

26. Smith, J.s. The Great Critics, New York, 1951

27. Smith j.S. The Great Critics New York, 1951.

27. Smith N.C.ed, Wordsworth,s Literary Criticsim. London. 1905.

28. Trillind, Linonel Mathew Arnold, New York 1939.

اشاریہ

آ

آڈن 472

آرٹ اوف فکشن، دیکھیے فکشن کا فن 74,380,383,400

آرٹامین 271

آرٹی می سیم کی جنگ 184,185

آرچی لوکس 178

آرڈر اوف میرٹ: انگلستان کا سب سے بڑا اعزاز 485

آرس ٹوجئ ٹون: ڈیموستھنیز کی تصنیف 194

آرکیڈیا: فلپ سڈنی کی طویل نظم 237

آرگس 290

آرگوس 110

آرگونوٹوٹی کا: اپولونیس کی تصنیف 201

آرمیڈا 273

آرفی لیس 241

آرنلڈ، ٹامس 333

آرنلڈ، میتھیو نظریہ تنقید حیات 27,28

آفاقیت میں فکر کی شمولیت 29

ادب کو دیکھنے کے لیے دو سطحیں 29,55

مقدمہ 27 تا 29

تنقید حیات 67

اور نقاد 68، ادب کی تاریخ میں ادوار 67، شاعر اور شاعری 68، شاعری کی تین قسمیں 68، فکری سنجیدگی 68، مذہب اور کلچر سے دلچسپی 84, 78, 72, 70, 69, 58, 87, 295,323، تعارف 333 تا 339 کی اہمیت 334، اور کلچر کی اہمیت 334، تنقیدی فکر کے چند پہلو 336، 337، شاعر اور شاعری 349, 350, 326, 329

آرنلڈ کے دو اہم مضامین:

1 شاعری کا مطالعہ 338 تا 345

2 تنقید کا منصب 346 تا 357

آرلیس 171

آسٹن، جین 400

آسوکراٹیس 188

آفاقی صداقت 108

آفاقیت 29,40

آکائس 146

آکسفورڈ 333 کرائسٹ کالج 236

آگن کورٹ کے میدان جنگ 248

آئس جیلیس 326

آنا کریون 197

آرش لاسیز تصنیف آرنلڈ 333

آئرلینڈ 242

آئی امبس: بحر کا ایک رکن 145

آئی امبک : ایک بحر 20,101,102,127,140,1467
شعراء 108
آئی ان (Ion) 45
آئی سوکریٹس : ایک قصیدہ گو شاعر 146,206
آئی وان الیچ کی موت : ٹالسٹائی کی ایک تصنیف
358
آئیونیا 189,190

الف

(حضرت) ابراہیم علیہ 250
احسن زمانے کے تغیر کے اثرات 29
ابلاغ۔ٹالسٹائی کے نزدیک اہمیت 27
ابلیس 273
ابن العربی 219,220
ابن رشد 219,220
ابن سینا 219,220
اپولو : ایک دیوتا 150,242,266,278,280,283,284
اپولونیس : ایک مصنف 201
اتائی 481
اتھینوجینس 203
اٹلانٹک منتھلی : ایک ماہنامہ 378
اٹری لیس : ایک راکشس 143,289

اٹلی 36,37,41 میں آزاد خیالی کی ابتداء 216, 147, 133, 43,
321, 294, 237, 227, 226, 225, 224, 221, 218,
475, 473, 471, 401,

اجاکس: ڈراموں کا ایک کردار 172, 171, 129, 122

احساسات کا ارتقاء اور فن 365

مختلف اقوام اور زبانوں میں فرق 506

اخبارات انگلستان کے 97

اخبارات فرانس کے 354

اور رسائل انگلستان کے 354

اخلاقیات 477,478

ادب ارسطو اور لونجائنس کے نظریات میں فرق

انگریزی 33، 43، 346، 406،

پرولتاری 75، روایت کا ذکر 249، 490، ناول کی تنقید کا آغاز 379، جرمن 283، رومن 327,39، عبرانی 33، فرانسیسی 335 م لاطینی 343 ,33، لوک 38 یونانی 343 ,39 میں تصنع، نمائش اور ظاہرداری 163، میں عجیب و غریب تصورات 164

ادبی تنقید یونانی اور رومی انداز فکر کا فرق 30

ادبی تنقید کے اصول: رچرڈس کی تصنیف 422

ادبی خط از لیسنگ 282

ادبی مکتوبات: تصنیف ہورلیس 134

ادبی ناشائستگی کا مخرج 165

اراٹس 174,193

IqbalCyberLibrary All rights reserved ©2002-2006

اراٹومس تھینیس: ایک شاعر 201

ارس ٹاکس 151

ارسٹوفینز شاعر اور شاعری 17,18,99,210

ارسطو 16، تنقید میں نظم وضبط 18، مقدمہ 29 اور افلاطون کی فکر کا فرق 23، مزاج اور فکر 23، واقعیت 24، نقل کے مختلف ذرائع 24، کامیڈی کا مقصد 24، ٹریجیڈی کا مقصد 24، شاعر اور شاعری 24، کامیڈی پر رائے 25، ٹریجیڈی پر رائے 25، فارم کی اہمیت 26، ڈراما میں فارم کی اہمیت 28، کیتھارسس 29، کے مغربی تنقید پر اثرات 29, 30, 32 پہلا کلاسیکی نقاد 33 کی منطقی تنقید پر لونجائنس کا اضافہ 33, 34, 35, 39, 40, 49, 50, 53, 56, 59, 67, 70, 73, 78, 79, 81, 84, 87, تعارف 91, 95 ڈراما اور شاعری کے اثرات 92, 93 نیچر کا تصور 94, 135, 136, 154, 156, 157, 198, 238, 240, 251, 252, 253, 256, 257, 283, 295, 301, 316, 345 اور نقل 402, 414, 423, 469

ارسطو کی بوطیقا کا تتمہ:

گوئٹے کا تنقیدی مضمون 300 تا 302 ارنی لیس: پاک پیغمبر اور رضائے خداوندی کا ترجمان 150, 245, 280

ارکیلوکس 140, 175, 280

ارلینڈو: ایک کردار 244,274

ارم اسپیا 174

اری اوسٹو 39,41

اریفائل 115

اریگون: اراٹوس تھینیس کی نظم 201

ازمنہ وسطی 327

اسپارٹا 125,206

اسپارٹا کا دستور: تصنیف زینوفون 164

اسپانڈی: ایک بحر 146

اسپنوزا 293

اسپنگارن، جے ای 401

اسپین 38, 46, 461

اسپینسر 36, 37, 39, 41, 59, 69, 221, 236, 383

استاں دال 481

استعارہ کا استعمال 198,200

اسٹاگیرا 91

(دی) اسٹڈی اوف پوئٹری: تصنیف آرنلڈ، 334 اسٹڈیز ان اے ڈائی انگ کلچر: تصنیف کرسٹوفر

کاڈویل 460,461

اسٹراس: ایک موسیقار 358

اسٹراس برگ 292

اسٹرم انڈ ڈرینگ: ایک جرمن تحریک (Sturm Und Drang) 293

اسٹریچر 474

اسٹریڈر ریولر اینڈ اور پوئمس: آرنلڈ کی نظموں کا مجموعہ 333

اسٹریفون 265

اسٹکس 274

اسٹیسی کورس 178

اسٹیماڈاس115
اسٹیونس، رابرٹ لوئی 380,397
اسکاپین: ڈراما مصنفہ مولیئر 276
اسکارون262
اسکالیجر(Scaliger) شاعر اور شاعری41
اسکائلا: ایک ڈراما117,142
اسکندر اعظم23,30,91,164,169,198,273
اسکول اوف ایب پوز: مصنفہ گوسن 43,237
اسکول ماسٹر: تصنیف اشام43,237
اسلوب اوسط درجے کا39, پست39، شاندار39
اشاریت کی سائنس: رچرڈس کی ایجاد424
اشام، روجر، 39 آزاد خیالی کی مخالفت43
اظہار کروچے کی وضاحت27,28
ایک اعتراف: ٹالسٹائی کی تصنیف357
سینٹ افرا کی درس گاہ282
افلاطون 18، مقدمہ 19 تا33، عقلی نظام کی تعمیر 18,19 شاعر اور شاعری، 19 نقل کا نظریہ 20 تا22، حقیقت اور خیال کا تصور20، سیاست اور اخلاق 21، اور ارسطو کی فکر کا بنیادی فرق 21، عینیت24، ڈراما پر الزام ,41 ,31 ,26 ,25 91 ,87 ,72 ,44 ڈراما کے اثرات ,176 ,165 ,164 ,93 ,92 179 علویت ,200 ,196 ,195 ,177,179,191 اور لائی سی اس 248, ,242 ,205 ,204 ,203 اور شاعری ,312 ,254 ,253 411

اقوام متحدہ 443

اکادمی فرانسیس 46

اکرمان (Eckermann) 54

اکسون 142

اکینیس 170

اکیرون 274

اکیلز: ہومر کا ایک کردار 17, 128, 141, 172, 273

اکیلس: ایک کردار 118, 271m 290

اکیلیس 182

اکیا 171

اگاتھوکلیس 164

اگاتھون: ڈرامانگار 109, 118, 123

اگامنن 271, 273, 288, 290, 495

اگن کورٹ: میدان جنگ 248

الریا 130

السسٹس کی واپسی 301

السیبون 115، خاندان 113

السی بیاڈیس: ایک مورخ 108,251

الفاظ شہری اور دیہاتی 234، اور ان کی حیثیت 432 اور تجربہ کا تعلق 439 کی نقل حرکت اور صورت 437 کے استعمال میں شاعری اور سائنس کا فرق 438 کا استعمال 445

الفونس 249

اکائیوسس داخلی جذبات کا استعمال گیتوں میں 18

الوڈائے: ایک کردار 168

الی فین ٹائن: ایک شہر 193

الیگزینڈر، پروفیسر 451

اماڈس ڈی گال: ایک نظم 2152

امپیڈوکلیز: سسلی کا ایک شاعر 152

امریکہ 303, 378, 379, 414, 471, 472, 473, 474,
475

امریکی ادب 473, 476

امریکی ذہن 474

امریکی کردار 474

امریکی کلچر 473, 474, 475

(دی) امریکن: ہنری جیمس کا ناول 397

(دی) امریکن سین: ہنری جیمس کا ناول 379

امنی کراٹیس: ایک ڈرامانگار 162

امنی کریٹیس 164

امنی ین 245

امفیارس: ایک کردار 120

امفیین: تھیبس کا بانی 150

اموئیس 178

امیجری اور قوت تخیل 179 تا 183

اناکس 146

انبیائے کرام، انجیل کا ایک حصہ 366

انٹرنیشنل بریگیڈ 461

انجاؤ، ڈیوک اوف 236

انجیل مقدس 44, 273, 370, 374

انسان جذباتی حیوان 56، عقلی حیوان 56، کی تہری زندگی 231، کا مستقبل
426، کی جادوئی نظریے سے سائنسی نظریے کی طرف تبدیلی 450 تا 458

انسان زندگی کا مقصد: نیکی حفاظت، لطف اندوزی اور حفاظت 231

انسانی معاشرے میں زندگی کے معنی اور خیر کا تصور

365 مذہبی ادراک اور شعور 365، 366

انسانی صلاحیتوں کی تقسیم 401

انسانی فطرت اور تبدیلیاں 427

انسانیت کی ترقی اور مذہب 367

انفرادی ذہنوں کا فرق 436

انقلاب فرانس ادب پر اثرات 55,56 یورپ پر اثرات 55، انگلستان، تنقید
اور شاعری کے لیے نئے معیار 350, 58 کا مزاج 351، اثرات 407

انکشاف کی مختلف قسمیں 118 تا 121

انکل ٹامز کیبن: ڈکنس کا ناول 374

انگریز قوم، سیاست اور عمل کی اہمیت 352 شہزادے 397

انگریزی ادب 476

انگریزی زبان 36, 38, 39

انگریزی شاعری 483

انگریزی مصنفین 487

انگلستان: 38, 41, 46, 47, 474, 477 نوکلاسیکیت کی ابتداء، 49, 53, 57 بولو کے اثرات 257 اور فرانس پر انقلاب کا مختلف اثر 351 میں دور ارتکاز 352 میں دور توسیع، 352

ان نوسینٹ ایب روڈ 474

انگلش پوئٹس: مرتبہ وارڈ 334

انی لیس 140

اوتھیلو 495

اوڈ (Ode) ابتدا 18، غنائیہ نظم 266

(این) اوڈ: کولرج کی نظم 303

اوڈس: تصنیف ہوریس 134

اوڈی پس: سفوکلیز کا ایک ڈراما 110, 111, 113, 114, 115, 117, 119, 181, 191, 202, 269, 474

اوڈی پس کومپلیکس (Oedipus Complex) 81

اوڈی سس: اوڈیسی کا ایک کردار 107, 117, 119

اوڈی سس، دی فالس میسنجر: ایک ڈراما 119

اوڈیسی 35, 101, 107, 114, 118, 121, 126, 127, 128, 132, 168, 171, 172

اوڈی پیس 172, 187, 195

اوڈی سیس دی بیگر: ایک ٹریجیڈی 126

اورکسٹس 111

اوریسٹس: یوری پیڈیس کا ڈرام 114, 115, 117, 119, 142

اوریٹیس 269

اوریل کالج 333

اوسا 168

اوگڈن، سی کے: شریک مصنف، جمالیات کی بنیادیں 422

اولس کاسیلس 149

اولمپس 168, 170, 343

اون ٹرانسلیٹنگ ہومر: آرنلڈ کی تنقیدی تصنیف 333

اون دی اسٹڈی اوف سیلٹک لٹریچر: آرنلڈ کی تنقیدی تصنیف 333

اووڈ 266

اہلیت سے کیا مراد ہے 230, 231

او: ایک کردار 142

ای این (Ion): تصنیف افلاطون 19, 27, 254,

ای اون: ایک ڈرامانگار 201, 202

ایپک اور رومانس نشاۃ الثانیہ کے دور میں 40, 41 سڈنی کے نظریات 42، شاعری 125، 126, 127, 128 قسمیں اور حصے 126، اور ٹریجیڈی 103 اور ٹریجیڈی کا فرق 126, 127 کے لیے موزوں بحر 127، اور ٹریجیڈی 131, 132

ایپوڈس (Epodes) تصنیف ہوریس 133, 134

ایپی کارمس: سسلی کا ایک شاعر 99, 102

ایتھنز 18, 91, 99, 123, 164, 184, 191, 206, 242, 275, 350

ایتھینا: ایک دیوی 284

ایٹک (Attic): ایک طرز 202

ایگلز 92, 134

ایٹنا: ایک آتش فشاں پہاڑ 204

آیچیٹی 191

ایڈلر 88

ایڈم بیڈ: جارج ایلیٹ کا ناول 374

ایلزبتھ: ملکہ انگلستان کے عہد میں تنقیدی فکر ونظر کی ابتدا 351, 28 کا دور 461, 468

ایمبیسیڈر: ولیم جیمس کا ناول 474

ایس پرانتو (Esperanto) 510

ایسچی نس 185

ایس کیلو 181

ایس کیلس 17، تنقیدی مباحث 18, 101, 122, 146, 181, 270

ایسوپ کی کہانیاں 251

ایسے اوف ڈرامیٹک پوئسی: ڈرائیڈن کا تنقیدی مضمون 49, 50, 51

ایسے اون چرچ اینڈ اسٹیٹ: تصنیف کرلج 304

ایسے اون کریٹی سزم: پوپ کی ایک نظم 52, 53

ایسیز ان کریٹی سزم، جلد دوم، از آرنلڈ 333

ایشیا 212

ایفی جینیا: ایک کردار 111, 117, 119, 120

ایفی جینیا ایٹ اولس (Iphigenia at Aulis) ایک ڈراما 117

ایکسیون: ڈراموں کا کردار 122

ایلستھس 114

ایگواسٹ: امیجسٹ تحریک کا ایک رسالہ 484

ایلیا 274

ایلیٹ، ٹی ایس معروضی تلازمات (Objective Correlatives) کا مفہوم 28، فارم کی ضرورت اور اہمیت۔ 76 ,69 ,67 ,35 ,28 اور لیوس کے درمیان بحث 76، مقدمہ 83 تا 86، شاعر اور شاعری 84 نظریہ معروضی تلازمات 85 ,84 نقاد کا منصب 84 ادب اور کلچر کا تعلق 85، ادراک کا تصور 89 ,85 424 ,337 ,335 ,221 تعارف 487 ,486

ایلیٹ، جارج 398 ,374 ,74

ایلیڈ 170 ,132 ,126 ,122 ,117 ,107 ,101 ,35 229 ,274 ,194 ,180 ,172

ایمبیسیڈر: ہنری جیمس کا ناول 74

ایمپسی ڈوکلز 97

ایمپسی ڈوکلس اون ایٹنا: آرنلڈ کی نظموں کا مجموعہ 333

ایمرسن مکالمات افلاطون کا مقام 19

ایمفین (ایم فی ین) ایک شاعر 280 ,241

ایمن ٹاس: شاہ مقدونیا 91

ایمیلا گالوٹا لیسنگ کی ایک ٹریجڈی 282

ایمی لین اسکول 139

اینا کری نینا: ٹالسٹائی کا ناول 358 ,357 ,70

اتھیسیوس: اگاتھون کا ڈراما 109

اینٹی فیٹس 142

اینٹی گون: ایک ڈراما116

اینڈرونی کس: ایک رومن شاعر 241

اینجلو، مائیکل 242, 411

این شی اینٹ میریز (Ancient Mariner) کولرج کی ایک نظم 29, 303

اینگلز 75, 88, 460

اینو142

اینیڈ: تصنیف ورجل 234, 283, 284

اینی سی لیس: ایک کردار 244, 251, 271

ایوارڈ اوف دی آرمن: ایک ٹریجیڈی126

ایولس272

ایہام: موجداوراس کا عام استعمال267

ب

باخوس: شراب کا دیوتا270

بادشاہت: دانتے کا ایک رسالہ 281

باکی: ایک دیوتا181

بائرن، لارڈ 218, 295, 292, 286, 323, 330 اور گوئٹے کا فرق 349, کی شاعری349

بایوگرافیا لٹریریا: کولرج کی تصنیف 59, 61, 304, 306

بائبل154

بچپن: ٹالسٹائی کا پہلا ناول 357

بحرِ عرب 260

بدھ مت 371

براعظم (یورپ) کے اسکول اور یونیورسٹیاں: ایک کمیشن 333

براؤن، ٹوم 318

براؤن فریڈریک 293

براؤننگ، رابرٹ 437

برٹش میوزیم 493

برک، ایڈمنڈ 319، کی عظمت کا راز 352

برک، کینتھ 88

برگسان مقدمہ 77, 76 فن اور فنکار 76 فن کار اور سائنس داں کا فرق 76 ٹریجیڈی اور کامیڈی کے مدارج 78, 77 ڈرامے پر رائے 77

برکن 282

برنس 69

برنیٹ 312

بروائیر: ایک نثر نگار 46

بروٹس 133, 249, 271

بری تنقید: 482

بفون: 328

بکیچو: 411

بل (Bel): 273

بلیو بک 493, 494

بلیتھی ڈیل: ہاتھورن کی ایک کہانی 393

بنی اسرائیل366

بودلیئر 358

بوڈکن، ماوڈ89

بوریاس162

بوزویل: ڈاکٹر جانسن کا سوانح نگار428

بوسٹن کی حسینائیں397

بوطیقا: تنقید کا پہلا شاہکار 25, 23, 22 پانچ بنیادی اصطلاحیں 27, 33, 35, 40 کی ارسطو کی تصنیف ہے؟92 عربی سے لاطینی زبان میں ترجمہ 92, پہلا تنقیدی ایڈیشن92، کے مباحث، 95, 93 عربی، فارسی اور اردو شاعری پر اثر، 95، مغرب کی شاعری اور ادب پر اثر 300, 295, 256, 251, 96, 95

بوطیقا ثانی یعنی این ایسے اوف ڈرامیٹک پوئسی 50, 49

بوکتیئس (Boctins)327

بوکچ: اطالوی شاعر 241

بوکیچو (Boccaccio)227, 220, 217

بولو35، شاعر اور شاعری 49, 48, 47، ڈراما نگاری 53, 52, 48, 154, 134 تعارف 255 تا259 فن شاعری میں اہم امور 259, 257, 335, 324

بومونت 50

بوئی آرڈر 41

بہترین زبان اور بہترین خیالات229

بے جا لفاظی126

بے نقص تخلیق سے پرنقص علویت بہتر ہے202, 201, 200

بیاترس: دانتے کی محبوبہ 217
بیبک، اروِنگ: نیوہیومنسٹ تحریک کا بانی 87, 337
بیس 265
بیسک انگلش (Basic English) 510
بیسنٹ، والٹر۔ 380, 383, 384, 386, 388, 389, 391,
393, 395, 396, 398, 399
بیسویں صدی 476
بیکن، فرانسس 38, 319, 411
بیکی لائڈس 201
بین جومن: حضرت یوسف علیہ السلام کا بھائی 375
بیویس: ایک بہت ہی کم تر درجے کا شاعر 415

پ

پارمینیو 169
پاسکل مذہب میں عقلیت کا تصور 46
پارناس کے قانون ساز 46
پارناسس: ایک اساطیری پہاڑ 46, 107, 281
پافوس: ایک ملکہ 272
(سینٹ) پال 254
پال گرزٹ 392
پان: جنگل کا دیوتا 265, 273
پانڈارس کی کمان 290

پاڑین: ایک راگ 150

پاؤسن 98

پاؤلو (Paolo) 495

پاؤنڈ، ایزرا (جدیدیت کی تحریک کا بانی) ,471 ,398 ,397 ,81

472, 473, 475, 476, 481, 484, 498

پٹرارچ: ایک اطالوی شاعر 241

پٹنی (انگلستان) 460

پراگ 236

پرانی عادتیں 427

پرسیوس 268

پروٹسٹنٹ 367، فرقے 386، ازم 390

پروٹو گورس 124

پروست، مارسل 469

پروکنی: ایک کردار 144

پرومیتھیس: ایک ڈراما 122

پرومینائڈلیس: ایک یونانی فلسفی 241

پستو جا 226

پشکن 374

پک وک: ڈکنس کا ایک کردار 375

پک وک پیپرز: ڈکنس کا ناول 374

پگاسس: ایک دیوتا 260

پلاٹ بن جونسن کے نزدیک ڈراما میں اہمیت 28، ڈرائیڈن کا نظریہ 28 کا

شیکسپیئر اور عہد ایلزبتھ کے ڈراما نگاروں کے یہاں فقدان 28 کی وسعت 106, 107 کا اتحاد 107 سادہ اور پیچیدہ 110 میں تنسیخ انکشاف اور مصیبت کا مفہوم اور اثرات 110، کی تعمیر کے لوازمات اور ممنوعات

111 میں خوف وترس 111

پلاٹس 140

پلاٹیا کی جنگ 183, 185

پلاس 272

پلائی ڈس (La Pleiades): فرانسیسی شعرا کی ایک تنظیم 46

پلائی دے 383

پلوٹارک 283, 493

پلیڈس 181

پنڈار: ایک یونانی شاعر 17 شاعر اور شاعری 17, 48, 201, 202, 350

پنڈاری نظموں کا رواج 500

پوپ مقدمہ 50 انگلستان میں کلاسیکیت کا مکمل نمائندہ 52، بولو کی پیروی 52، شاعر اور نقاد کا منصب 52، علم، اخلاق اور اخلاص کی اہمیت 52, 53, 255, 257, 330, 331 کا دبستان 331

پوپلر: کمیونسٹ مرکز 460

پوٹی فر کی بیوی (حضرت زلیخا) 375

پورا آدمی 418

پورٹریٹ: سانت بیو کی تصنیف 322

پورٹریٹ اوف اے لیڈی: ہنری جیمس کا ناول 378, 474

پوسائڈن170

پوسٹومس ٹیرین ٹیانس دیکھیے ٹیرین ٹیانس

پوسی آئی ڈن: ایک کردار121

پولی آئی ڈس: ایک ڈرامانگار121

پولی ڈس: ایک ڈرامانگار119

پولس گنوٹس: ایک ڈرامانگار104 ,98

پونٹےنس245

پوٹیئر 248

پوئمس: آرنلڈ کی نظموں کا مجموعہ335 ,333

پوئمس(Poems): ایلیٹ کی نظموں کا مجموعہ484

پتھیا: ایک پجارن178

پتھیس198 ,145

پتھین: ایک کھیل150

پیٹر، والٹر مقدمہ 73 ,72 ادب برائے ادب کا نظریہ 72 اور ذاتی طرز کی حمایت ,73 موسیقی کی اہمیت73

پیٹرارک411

پیٹر برنیجا نو293

پیٹرس برگ357

پیٹرو کلس172

پیچیدہ گوئی196 ,195

پیرس460 ,473 ,397 ,390 ,378 ,321 ,255 ,236

پیروڈی98

پیری سیوتی (Preciosite): ایک سماجی تحریک 46

پیریکلیز 350

پیپا 266, 471

پیسن کینٹوز: (پاؤنڈ کو اس پر شاعری کا سب سے بڑا انعام دیا گیا) 472

پیسو خاندان 134

پیکوک (Peacock) 429

پیلاڈیس: ایک کردار 244

پیلوپس: 191, 289

پیلوپونیز: 192

پیلوپونیس: 99

پیلیس: ایک ڈراما 122

پیلیس: ٹریجیڈی کا کردار 141

پیلیسون 341

پیلین 128

پین ہرسٹ 236

(دی) پینس اوف سلیپ: کولرج کی ایک نظم 303

پینی لوپ: یولی سس کی بیوی (اسٹیلا) 236

پیوٹن حکومت ادب پر پابندی 46

ت

تاریخ اور شاعری کا فرق 26

تائین مقدمہ 65, 66 نسل، ماحول اور زمانے کا مطالعہ 66, 88

تجربہ کی دو شاخیں، ذہنی اور جذباتی 432 کیا ہے؟ ,440 ,438 ,433
441 جذبات اور رجحانات 437 ,436 کی تشکیل 436 کا اصل خاکہ، 436 اور
الفاظ کا تعلق، 439 کی تنظیم 444 اچھا اور خراب 444 اور زبان کا باہمی تعلق
446 ,445 خود اپنا جواز ہے 458
تخلیقی قوت خیالات کی اہمیت 348 ,347
تخلیقی کاموں کو جانچنے کے اصول: کولرج کے لیکچروں کا سلسلہ 304
تخیل کولرج کے نزدیک اہمیت 27 کیا ہے 307
ترکی 242
ترگنیف، آئون 394 ,378 ,74
تصنع پسندی: 163 تا 165
تعزیتی تقریریں از ہاپر آئی ڈیلس 202
تکنیک 479
تمہید شیکسپیر: جونسن کی ایک تنقیدی تحریر 54
تمہید لیریکل بیلڈز: ورڈسورتھ کا مقدمہ 316 ,304
تنسیخ، انکشاف اور مصیبت ٹریجیڈی میں 111 ,110 تنقید 482
تنقید، ارسطو سے قبل 16 کیا ہے 18 میں نظم وضبط اور باقاعدگی کا فقدان۔ 18،
اہالیان ایتھنز کے اثرات، 18 کا تعلق فلسفے سے۔ 19 ,18 بیسویں صدی میں
90 ,82 ,76 اور علویت 122 ورڈسورتھ کی رائے 346 کیا ایک مضر اور نقصان
دہ سرگرمی ہے 346 کا معاشرے کے ذہن اور روح پر اثرات 347، سیاست سے
بے نیازی کی ضرورت 352، غیر جانب داری کی شرط 353 کی حیثیت انگلستان
میں، عملی مقاصد سے پرہیز، 354، علم اور ہمیشہ تازہ علم کی ضرورت 356، نفسیاتی
اسکول کا آغاز، 424 اور معاصر صورت حالات 447 اور شاعر ساکت نہیں رہ سکتے

تنقید حیات آرنلڈ کی وضاحت 27

تنقید کا منصب: آرنلڈ کا مضمون 346 ,337 ,336 ,67 تا 356

تنقید کا منصب: ایلیٹ کا مضمون 487

تنقیدی اصول، ماضی کے 453

تنقیدی اعتراضات اور ان کے جواب 129 تا 131

تنقیدی قوت خیالات میں نظم و ترتیب کا مقام 349 ,348

توریت 35

توسیع وضاحت 175 تا 177

تھاجینس: ایک کردار 244

تھاسوس 98

تہذیب رسم و رواج اور زبان کا مقام 225

تھرسس 271

تھرموپائلے: ایک مقام 207

تھریشیا 280 ,197

تھوڈورس 163

تھوسی ڈائڈس 179

تھیاجینس: ہیلوڈورس کی تصنیف 246

تھیبا: 280

تھیبس: ایک شہر 270 ,150

تھیبس کے خلاف سات: ایس کیلس کی تصنیف 181

تھیس پس: ٹریجیڈی کا موجد 270 ,146

تھیسیڈ: ایک نظم 107

تھیکرے، ولیم میک پیس 86, 383

تھیلیس ایمپی ڈکلیس: یونانی فلسفی 241

تھیو پوم پس 197

تھیو پومس: 197, 212

تھیو یکٹس: ڈرامانگار 119, 121

تھیوسی ڈائڈس 190, 193, 206

تھیوفراسٹس 157, 198

تھیوکری ٹس: ایک شاعر 201, 265, 316

تھیئس ٹس: ایک ڈراما 118

تھی لیس ٹیس 113

ٹ

ٹارٹارس 170

ٹالسٹائی اور ابلاغ 27، مقدمہ 70 تا 72، فن کا مقصد 71 ,70 امرا اور حکمرانوں کے فن کے موضوعات 70، نظریہ ابلاغ 70، فن کی تین صفات 71, 72, 74, 75, 79 تعارف 357 تا 360 فن اور سائنس کا تعلق 359 فن کا مقصد 359، فن میں اثر آفرینی 360, 363, 364 فن کے دائرے میں موضوع اور مواد کی پرکھ 363، جدید مصوری 374

ٹانکرڈ 273

ٹارو: ایک ڈراما 118

ٹائی مائیس: 163, 164

ٹایوایبٹ زئین، جنرل282
ٹرانس فی گوریشن (Trans figuration) رافیل کی ایک تصویر376
ٹرائی میٹر: ایک بحر146
ٹرائے: 122، 142، کی جنگ 170, 171, 181, 272, 283, 284
ٹرائلس150
ٹروجن کی جنگ126, 142, 170, 194
ٹروجن وی مین: ایک ٹریجیڈی126
ٹروکاک ٹیٹرا میٹر: ایک بحر127
ٹروکی اک ٹیٹرا میٹر: ایک بحر101
ٹرولوپ، انٹونی385
ٹریٹون273
ٹریٹس248
ٹریجیڈی ارسطو کا نظریہ 26 ,25 ,24 نشاۃ الثانیہ میں تصور 40 اور کامیڈی کی ابتدا 103 ,102 اور ایپک 103 کیا ہے۔ 103 تا 106 میں پلاٹ کی اہمیت 104 کے ضروری حصے 104 تنسیخ اور پہچان کی اہمیت، 105 میں مکالمات، 105 میں پلاٹ کی وسعت، 107 ,106 کے خاص حصے، 112 کے کردار 116, 118 اور شاعر کے لیے چند اصول 121 ,120 کی قسمیں، 122 میں خیال، زبان اور بیان 123 تا 125 اور ایپک کا فرق 127 ,126 میں بے محل ابہام 126 کے اسلوب 233 کامیڈی اور مرثیہ کی زبان، تاریخ اور لوازمات 229 تا272
ٹریجیڈی کا فن: تصنیف ژاں دی لا تیلی256

ٹریزرآئی لینڈ: اسٹیونسن کا ناول 397
ٹریلنگ، لیونل 88, 337
ٹرینس 276
ٹوٹی لیس 242
ٹوم 265
ٹوم جونسن: فیلڈنگ کا ایک ناول 379
ٹیبولس 266
ٹیڈلیس: تھیوڈیکٹس کا ایک ڈراما 119, 193
ٹیریس: سوفوکلیز کا ایک ڈراما 119
ٹیرین ٹیانس: لونجائنس کا مخاطب 154, 159, 160, 164, 176, 196, 213
ٹیرینس: مولیئر کا ایک کردار 276
ٹیسو 39, 41, 273
ٹیسورن (Tassorin) تاریخ، شاعری اور خطابت کی اہمیت 41
(دی) ٹیل اوف الس نوس: ایک ڈراما 119
(اے) ٹیل اوف ٹو سٹیز: ڈکنس کا ناول 374
ٹیلر، بشپ 319
ٹیلر، جرمی 312
ٹیلی فس 113, 141
ٹیلی گونس 115
ٹیلی میکس 195
ٹیموتھیس 98

ٹینی سن68

ٹیوسر: ایک کردار119

ٹیوولی133

ج

جادوئی نظریہ 456 کا زوال450

جارما(اسپین)461

جدیدیت 473, 476

جذبات، ادب اور علویت215

جذباتی اور سائنسی بیانات کا فرق453

جرمنی کے عینی فلسفی 57, 227, 282, 285, 303, 321, 346, 350

جرمنی میں ابتدائی تعلیم: اسپیشل رپورٹ مرتبہ آرنلڈ 333

جمالیات کی بنیادیں: رچرڈس، اوگڈن اور رووڈ کی مشترکہ تصنیف422

جوزف اینڈریوز: فیلڈنگ کا ایک ناول379

جملے کی ساخت209, 210

جمہوریہ: تصنیف افلاطون19 کی اہمیت 21, 22, 177, 254

جمہوریت کا اثر اعلیٰ ذہن والے انسانوں پر213

جنگ عظیم379

جوپیٹر: ایک دیوتا272, 289, 342

جورجس17 شاعر اور شاعری17

جورجکس(Georgics)501

جوکاسٹا191

جونسن، بن، ڈرامے میں پلاٹ کی اہمیت 28 ڈرامے میں اتحاد کا تصور 28, 37, 40, 42, 50, 51, 283 شاعروں پر تنقید کا حق

جونسن، سیموئیل مقدمہ 53, 54 ڈرامے میں اتحاد زماں و مکاں 57

جونو: ایک دیوتا 272, 288

جوونیال 268

جوئس، جیمس 81, 472, 469

جیرالڈی سنتھیو، ٹریجیڈی، کامیڈی اور سوانگ کے کردار 40

جیروسلم 293, 294

جیکوبنس 412

جیمس سینئر، ہنری 378

جیمس ولیم 378

جیمس، ہنری فن میں واقعیت 74، ناول نگاری کے لیے اہم اصول 74، مقدمہ 74، 75، تعارف 378 تا 382 ناول کی آزادی اور زندگی کی ترجمانی 380 ناول نگاری کے تین اصول 380 اچھے اور برے ناول 381 ناول کے لیے حقیقت کی فضا 381

جینس (Janus): دو چہروں والا جانور 267, 273

جینوا: 378

جیو جیکس: تصنیف ورجل 245

جیور جیوولا 92

جیولس سیزر 133

چ

چارلس اول: انگلستان کا بادشاہ 351

چاسر 36, 59, 68, 241

چائلڈ ہیرالڈ 323

(دی) چائمس: ڈکنس کا ناول 374

چیرون 273

چیشائر (انگلستان) 422

چینی نظمیں 475

چینو (Cino) 226

چیوفوری: ایک ڈراما 119

چیونی ڈیلس 99

ح

حافظ (شیرازی) 295

حروف عطف کے استعمال میں کچھ نقصانات 188

حقیقت اور خیال افلاطون کا نظریہ 20

حقیقی علویت 166, 167

حمد و مناجات: انجیل مقدس کا ایک حصہ 366

حیات دانتے: بوکیچو کی تالیف 220, 237

حیات الشعرا (Lives of Poets): ڈاکٹر جونسن کی تصنیف 53, 237

(علم) حیات انیسویں صدی میں 64

حیاتاتی بحران کا حل 254

خ

خاموش عورت (Silent Women) بن جونسن کی تصنیف 51
خراب فن 478
خطابت اور فصاحت کا زوال 213 تا 215
خوف اور ترس (ڈرامے میں) 114 تا 116
خیال اور زبان و بیان (ٹریجیڈی میں) 123, 124 خیالات اور شعور 432, 433 کی تبدیلی کا ہمارے رویوں پر اثرات 484

د

داستان کے ہیروؤں کا مکالمہ: تصنیف بولو 255
داستان نویس اور ناول نگار 393
دانتے: مقدمہ 37, 35 مناسب زبان کی تلاش، 36 شاعر اور شاعری 37 کے خیالات جو نشاۃ الثانیہ میں مقبول اور مروج ہوئے۔ 68, 36, 35 تعارف 216 تا 222 کیا قرون وسطیٰ کا نمائندہ ہے؟ 221 نشاۃ الثانیہ کا علم بردار ہے۔ 221 شاعری کیا ہے۔ 232, 320, 325, 327, 330, 403, 411, 416, 420, 495
(حضرت) داؤد علیہ السلام 243 کے گیت، 369, 345 دلچسپی کیا ہے۔ 433, 434
دلچسپیوں کے نظام پر نظم کے اثرات 435

دو بیلے: ایک فرانسیسی شاعر 221 ,46 ,39 ,37 ,36
دو پرتا 262
دورارتکاز، انگلستان میں 536 ,352
دورتوسیع، انگلستان میں 353 ,352
دوستوفسکی 374 ,80 ,75
دولت کی ہوس کے اثرات 214، کے اثرات معاشرے پر 214، اور اصراف 214
دہیریکاؤ، ایم شارلے: ایڈیٹر کلیمن مارو 341
دیسی زبان 225 ,224 ,223 میں شاعری اور شاعری 228
دیکارت عقلیت کی بنیاد 46
دیموقریطوس 147
دی نوریس (De Nores) 40
دیوان مغرب از گوئٹے 295
دیہاتی زندگی کے انسانی روح پر اثرات 315
دیہاتی اور تعلیم یافتہ انسان کے اظہار خیالات کا فرق 317
دیہاتیوں کی زبان 318
دیہاتی کا مبلغ علم اور ذخیرہ الفاظ 317

ڈ

ڈارلیس فری گیس 251
ڈانائی 191
ڈانالیس 111

ڈائنا کے باغ 138

ڈائنوسس 181

ڈائنوسیئس 98

ڈائنوز 250

ڈاونی سی اس فوسیین 189

ڈاونی سی لیس: یونانی مورخ 153, 156, 164

ڈائی میڈی 142

ڈائیوز 370

ڈتھرامپ؛ ایک قسم کا گیت 101

ڈراما نگاری 49 ,48 کے اصول 51 ,50 میں ابتدا، وسط اور خاتمہ کی وضاحت 107 ,106 اور ناول 107, 297

ڈرائیڈن ڈرامے میں پلاٹ اور کردار کی اہمیت 28، ڈرامے میں اتحاد کا تصور 28، اور بولو کے مزاج کا فرق 49، مقدمہ 51 ,49، ڈراما نگاری کے اصول 50, 51، قومی تنقید 51, 52, 53, 57, 85, 257, 283, 486, 501, 503

ڈرسی: ایک کردار 210

ڈرنک واٹر 447

ڈکنس، چارلس 86, 374, 383, 400

ڈلفی 145 کے پیغمبر 243

ڈورانٹ، ول 220

ڈوروتھی: ورڈسورتھ کی بہن اور رچرڈس کی بیوی 303, 422

ڈوریا 99

ڈونے 262

ڈوما، الیگزینڈر 400

ڈون 85, 486

ڈون کیخوٹے (Don Quixote): تصنیف سروانٹس 375, 389

ڈی پارچر اوف دی فلیٹ 126

ڈی جیکشن: کولرج کی ایک نظم 303

ڈی سائی گینٹر: ایک ڈرامانگار 119

ڈی کوئنسی 438

ڈی نورلیس شاعر اور شاعری 41

ڈیڈو 279

ڈیسی ملر: ہنری جیمس کا ناول 378

ڈیفنس اوف پوئٹری: شیلی کا مضمون 406, 477

ڈیلی ورکر: ایک اخبار 160

ڈیلیڈ: تصنیف نیکوکاریس 98

ڈیموائے 99

ڈیموستھینیز 92, 161, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 186, 188, 190, 192, 194, 198 اور ہاپر آئی ڈیس کا موازنہ 202, 203, 205

ڈینیل 37

ڈینیوب 204

ڈیوائن کامیڈی دیکھیے طربیہ خداوندی

ڈیوڈ کوپر فیلڈ: ڈکنس کا ناول 374

ڈیوس145

ڈیون164

ڈیون شائر303

ذ

ذاتی تنقید482

ذرائع پیداوار عام کردار پر اثر410

ذہن انسانی شدید محرکات کو دبانے کا نتیجہ 443

ذہن کے ماتحت نظام کی تشکیل435

ذہنی عدم توازن وجوہات443

ذہنی نظام کا توازن434, 435

ر

رابرٹ فراسٹ471

راپن(Rapin)256

راسین: وقائع نگار46, 255, 329, 331

رافیل: ایک مصور376

راگان روز النڈ: ایک لوک کہانی260

راندو267

رائل انسٹی ٹیوشن383

رائن: دریا138, 204

رچرڈس، آئی اے مقدمہ 83 ,81 فنی اقدار 82 شاعر اور شاعری 83 ,82 نقاد کی اہم صفات 83، تخلیقی عمل پر غور کے دوران نفسیات کی اہمیت 88، تعارف 442 تا 444 ممتاز خصوصیات 423 شاعری کے بارے میں موجود رویے 423 اچھے نقاد کی خصوصیات 485 ,424

رسالت الغفران: ابوالعلی معری کی تصنیف 219

رسکن 438

رسول خدا 219

رشوت 215

رطوریقا 95 ,23

رگبی 333

روایت اور انفرادی صلاحیت: ایلیٹ کا ایک مضمون 489, 487, 485, 498

(دی) روبرز: شلر کی ایک نظم 374

روبورٹیلو 154

روجر بسر 318

روح کی رفعت 168 تا 172

روح القدس 245

روڈرک ہڈسن: ہنری جیمس کا ناول 378

روڈرگ 279

روس 358 کا کلیسائی مذہب 357

روس ہسر راؤنالڈ 427

روسو اور نیچر 411 ,328 ,293 ,59 ,57 ,52

روم یونانی فکروتہذیب سے استفادہ 133 ,39 ,30 یونیورسٹی 401

روما 323

رومانی تحریک ہورلیس کارد 32 اورعلویت کے بارے میں 157 ,33

رومانی تنقید 305

رومانی شاعری: کولرج کا مضمون 309 ,308

رومی، جلال الدین دیکھیے مولانا روم

رونسا: فرانسیسی شاعر 265 ,262 ,221 ,48 ,46 ,40 ,37 ,36

روپے کا جواز یا عدم جواز 458

رھوڈو اسکول کے مجسمہ ساز 248

(دی) ریپ اوف دی لاک: پوپ کی ایک نظم 255

ریڈ، ہربرٹ 88

ریڈ یوروم 471

ریفیل: ایک مصور 411

ریمورس (Remorse): ایک ڈراما، تصنیف کولرج 304

ریناں (Renan) 335

رینے لی بوسو (Rene le Bossu) 256

رینیر 268

ریوینا 218

ز

زبان، دیہاتیوں کی، ورڈسورتھ کی رائے 58، کولرج کا نظریہ 60 ,59 مختلف طبقے کے لوگوں میں فرق 309 ,308

زبان و بیان اور طرز ادا ٹریجیڈی میں 124, 125 کا مناسب استعمال 197
زٹ فین کی جنگ 236
زرکسیس: ایک دیوتا 126
(حضرت) زلیخا 375
زنارکس 97
زنوبیا: ملکہ شام 153
زنوفون 187, 192, 199, 212, 246, 251
زنوفونس سارس: ایک کردار 244
زنوفینز 17، ہومر اور ہیسیڈ پر اعتراض 17, 130
زوائی لس 172
زلیس: ایک دیوتا 162, 164, 172
زینوفون 164, 167
زیوس 171
زیوکس: ایک مصنف 130
زیوکسس: ایک ڈرامانگار 104

ژ

ژوبیر 335
ژولا، ایمائیل 394, 400

س

ساپرئین368

سارافریکر: کولرج کی بیوی303

سارودینا149

سارطیر145

سالامس کی بحری جنگ125, 184, 185

سانت بیو، چارلس آگستن، مقدمہ 65 ,63 تنقید کا رجحان 63، مصنف کی زندگی کا مطالعہ 64 شاعر اور شاعری، 88 ,76 ,67 ,64 تعارف 321 تا325 کے ادبی سفر کے تین ادوار 323 ,322 رومانیت کی مختلف شکلیں323 تنقید کی پہلی منزل339 ,336 ,335 ,325 ,324

سانتاکروز218

(دی) ساپریانس: ایک ڈراما119

سارس192, 239, 244, 246, 251, 271

سائکلوپس98, 142, 172

سائمونیڈس283

سائنس اور فن کا تعلق359 فلسفہ اور فن سے دلچسپی کے اسباب408 کی ترقی اور شاعری کے امکانات430

سائنس اور شاعری: رچرڈس کا ایک مضمون 426 ,423 تا459

سائنسی انقلاب 451 اور جذباتی بیان کا فرق453

سائنس داں478, 479

سائنسی علاج479

ساؤتھے، رابرٹ303

سیبلے تھوما (Thomas Sibillet)256

سبیلا س کے پیغمبر 243

سپریا: ایک نظم 126

ستھینی لس 124

سچے اور جھوٹے بیانات کا رویوں اور عمل پر اثر 455

سڈنی، الگرنن 319

سڈنی، سر فلپ نشاۃ الثانیہ کے ڈرامے 40، ایپک کا تصور 42، مقدمہ 43, 45، شاعر اور شاعری 43 تا 45، نشاۃ الثانیہ کا نمائندہ 47، تعارف 236 تا 240,406

سر ریلزم 81

سرسی: ایک کردار 172

سروانٹس 42

سسرو 38

سسلی 36, 99, 125, 164, 206, 221

سیسی فس: ایک کردار 122

سسیکس 379

سعدی، مصلح الدین 18

سفینس: درجہ سوم کا ایک شاعر 415

سقراط 19، کی اہمیت، 97, 147, 164, 257

سقم، اور کمزوری (Hamartia) کے تصور سے عہد ایلزبتھ کے ڈراما نگاروں کا اختلاف 28

سکندر اعظم دیکھیے اسکندر اعظم

سلامس کی لڑائی 184

سلفیورس ایسڈ 494

(حضرت) سلیمان علیہ السلام 245

سپوزیم 18

سنجیدہ سائنس داں 479

سنجیدہ فن کار: مضمون ایزرا پاؤنڈ 479, 477

سنّاور: تصنیف کارٹیمون 97

سنگ ہوا یونیورسٹی 422

سوام ہروِلیم 49

سوربون یونیورسٹی (پیرس) 484

سوفرون 97

سوفوکلیز: ایک ڈراما نگار 17 اور یوری پڈس کے نقطہ نظر کا فرق 18, 99,
101, 115, 117, 119, 123, 130, 162, 181, 191,
201, 202, 270, 350, 416

سوکھے کی بیماری 483

سولن 242

سوئٹزرلینڈ 315

سوئفٹ، جوناتھن 86

سوئن برن 437

سیپو 274

سیتھیا 192

سیٹائرس (Satires): تصنیف ہوریس 134, 133

سیٹرک 1001

سیجانس 268

سیراکیوس: ایک مقام 207

سیزر 274

سیسرو 176, 246, 327

سیسی لس: (سیسی لیس) ایک نقاد 159, 164, 167, 168, 179, 198, 200

سیفو: ایک شاعرہ گیتوں میں داخلی جذبات 18, 173

سیک اوف ٹرائے: ایک ٹریجیڈی 126

سیلس 288

سیمون آنڈلیس 182

سینٹ لوئی: جگہ کا نام 484

سینٹس بری: پروفیسر 54, 154, 221

سینون: ایک ٹریجیڈی 126

سیزیکا 225

سیواتوپول کی کہانیاں: ٹالسٹائی کی تصنیف 357

سی یکس 194

ش

شا، برنارڈ غرور اور گھمنڈ (Hubris) کا تصور، 39

شارولیٹ بف: گوئٹے کی محبوبہ 294

شاعر اور نقاد 52, 53 اور مورخ 108, 250, 251 اور ٹریجیڈی۔ 120, 123 کے اثرات کا کام، پر دوسرے شعرا کا اثر 445 اور متشاعر کا فرق 446 اشترا کی

468 کے لیے ماضی کے شعور کی ضرورت 492 پختہ و ناپختہ دماغ 494 کے قاری 507, 508

شاعر اور شاعری ہومر 17، پنڈار 17، جورجس 17، ہیسیڈ 17، اسٹوفینز 17, 18 افلاطون 20 ,19 مراعات و موانعات 22 ,21 ارسطو 24، افلاطون اور ارسطو کا فرق 27 ,26، ہورلیس 31 ,30 لونجائنس 35، دانتے 37 نشاۃ الثانیہ میں تصور 40، اسکالیجر 41، ڈی نورلیس 41 م گبریل ہاروے، 41 نشاۃ الثانیہ میں دو متضاد نظریات، 43 گوسن۔ 43 سڈنی، 45 ,43 بول، 49 ,47 گوئٹے 54, 55 ورڈسورتھ 59 ,57 کولرج 61 ,59 وکٹر ہوگو 63 ,61 سانت بیو 63, 65 آرنلڈ 349 ,69 ,68 رچرڈس 83 ,82 ایلیٹ 85 ایپک 126, 128 نقائص 129 ترتیب کی اہمیت 139 الفاظ کا استعمال 139 لیریکل، 140 مقصد 148 دیسی زبان 228 دیسی بولی اور مناسب موضوعات۔ 231 دہقانی اور پست زندگی 314 کتابوں کا مطالعہ، 350 ذہنی، اخلاقی اور سماجی قوت، 406 کا پچھلے شعرا اور فنکاروں سے رشتہ 192 ,491

شاعرانہ امر (Fact) 484

شاعرانہ نقل کے ذرائع 97 ,96 نقل کا طریقہ 97 ,96 صداقت اور تاریخی صداقت 110 ,108 وجدان اور اظہار 418 اور نثری بیانات 438 تجربات کو جانچنے کے معیار 440 طرز ادا اور دلچسپیوں کی تنظیم 445، صداقت اور سائنسی سچائی، 454, 455 احساس اور ادراک پر زیادہ عملیت کے اثرات 493

شاعرانہ عمل (Poetic Process): کینتھ برک کا مضمون 88

شاعروں کی اہم صفت: الفاظ پر قدرت 445

شاعری بحیثیت نقل 97 ,96 کا مخرج اور اس کا ارتقا، 100, 102 سے لطف اندوز ہونے کی جبلت 100، دو دھاروں میں تقسیم۔ 100، کیا ہے 232 کی مختلف

قسمیں، 246 کا مقصد اور قسمیں، 246 میں چن اہم امور۔ 258 ,257 کے لیے عقل وشعور کی ضرورت 260 اور زبان کی اہمیت، 263، دیہی 265 ,264 بجویہ، لوازمات 269 ,268 ایپک، لوازمات 277 ,272 اور نقاد کا انتخاب 279 اور مصوری، 283 کے دو اہم پہلو 308 کیا ہے، 313 کے لیے شعوری انتخاب اور مصنوعی ترتیب 312 کے لیے معاملہ فہمی اور خوش مزاجی، 313 بحیثیت شاعری، 316 کا مستقبل۔ 338 کا مصرف، 338، سائنس اور فلسفہ 339 اور ریا کاری 340، کے لیے صداقت اور سنجیدگی کی ضرورت، 345 خطیبانہ، 414 خالص، 414 پر اسرار عیا شانہ 415، کے انسانی معاشرے پر اثرات 419 کے لیے دو رویے 423 کا جدید نمائندہ نظریہ، 429 پر سائنس کے اثرات 430، کی بنیادی خصوصیت 436، کا مطالعہ 437، میں مخصوص الفاظ کا استعمال، 439 کی کم اہمیت کے اسباب 439 ,438 اور نیا نظام 443 اور کرتب، 446 کی نقل 446 اور معاصر صورت حال 447 اور تنقید 447، اور عقائد 459 ,453 اور سائنس کا دائرہ عمل 454 اور ریاضی 454 اور سائنس کا منصب، 456 عشقیہ، 458 بورژوا، 461 اشتراکی، 461 کی ابتدا 463، غنائی 464، بورژوا طبقے کا وجود 464 اور ریڈیائی نشریات 468، کی ڈراما کی طرف واپسی، 468 عظیم ترین، 495 کی تخلیق میں شعوری فکر اور غور و خوض کا حصہ 497 میں سماجی مقاصد۔ 500 کی ابتداء اور مذہبی رسوم 500 رزمیہ اور ساگا کی ابتداء۔ 500 ذہن انسانی کی یادداشت کے لیے، 500 ناصحانہ، 501 ڈرامائی، 501 فلسفیانہ، 502 بامقصد، 502 کی قدر و قیمت، 504 کے اثرات، 509 ,508 مطالعہ دوسری اقوام کی شاعری کا، 511 ناروے کی، 512

شاعری: 482 ,481 ,480

شاعری اور ڈراما: ایلیٹ کا ایک مضمون 487

شاعری اور سائنس: از رچرڈس 487

شاعری اور سچائی: گوئٹے کی خودنوشت سوانح عمری 295

شاعری کا جواز: سڈنی کا ایک مضمون 241 ,240 ,237 تا 254

شاعری کا جواز: کروچے کا ایک مضمون 406 ,403 تا 421

شاعری کا سماجی منصب: ایلیٹ کا مضمون 499 ,487 تا 513

شاعری کا مستقبل: کاڈویل کی کتاب ''فریب وحقیقت'' کا ایک حصہ 461, 463 تا 470

شاعری کا مطالعہ: آرنلڈ کا ایک مضمون 338 ,337 تا 345

شاعری کی تین آوازیں: ایلیٹ کا ایک مضمون 487

شاعری کی زبان: کولرج کا ایک مضمون 314 تا 320

شاعری کے چار ادوار: تصنیف لی کوک 429

شاعری کے لیے معذرت: دیکھیے شاعری کا جواز (فلپ سڈنی)

شائر یہون: ایک شاعر 127

شلپیرک: ایک بادشاہ 273

شلر، فرڈرس 285, 294, 303, 374, 403, 404, 406, 407, 410, 412, 413, 414, 423

شمعون 369

شوپنہار 26

شہریت 477

(دی) شیپھرڈس کیلنڈر: از سپینسر 236

شیری: گونگور کی آخری کہانی 397 شیکسپیئر ولیم 28 کی ٹریجیڈیوں کے ہیرو 29, 40, 42, 49, 50, 51, 57, 59, 61, 68, 71, 273, 304,

330, 350, 358, 376, 411, 416, 418, 437, 492, 493, 475

(دی) شیلڈ بیسیڈ کی تصنیف 169

شبلی کی شاعری 349, 404, 406, 407, 412, 414, 419, 423, 501

ص

صحیح شاعرانہ راستہ 454

صنائع کا استعمال 183, 185 اور علویت 185, 186 کا اجتماع 187, 188

صنعت سوال و جواب 186, 187 لا عطفی 187 عکس ترتیب تاکیدی یا تقلیب 189, 190 واحد اور جمع کی باہمی تبدیلی 191, 192 جمع کو واحد کر دینا، 192 زمانے کی تبدیلی، 192, 193 ضمیر شخصی کی تبدیلی، ذاتی خطاب کا طریقہ، 193 واحد متکلم میں تبدیل کرنا 194, 195 مماثلت اور تشبیہہ 206 مبالغہ 206, 207

ط

طب 477

طبیب 479

طبیعات سولھویں صدی میں 64

طربیہ خداوندی (ڈیوائن کامیڈی) تصنیف دانتے 36, 37, 416، تعارف

216, 222, 376

طرز ادا (On Style) کے بارے میں: والٹر پیٹر کا ایک مضمون 73

طرز تصنیف کی مختلف اقسام 157

طرز زندگی میں تبدیلیاں 426

ظ

ظاہر دار بیگ، ایک کردار 29

ع

عالم 478

عام بول چال کی زبان کا ادبی استعمال: دانتے کی تصنیف 36, 220, 221, 223, 235

عام تعلیم یافتہ آدمی موجودہ دور میں 428

عام صورت حال 426, 429

عرب فلسفہ 220

عظیم روایت (Great Tradition): تصنیف ایف آر لیوس 85, 86

عظیم نفی 482

عظیم فن اور تنقید 481, 483

علم کیمیا 480

علم الاجسام (Anatomy) 448، حیاتی کیمیا، طبعیات سولھویں صدی میں 64

علویت کے حصول کے ذرائع 34، اور رفعت کے بیان کے پانچ مخارج 154,
ابتدائی خیالات، 154 ,153 کیا کوئی فن ہے۔ 161 ,160 کے خلاف
غلطیاں، 163 ,162 اور بے جا لفاظی۔ 161 اور جھوٹے جذبات، 163 اور تصنع
پسندی، 165 ,63 اور ادبی ناشائستگی، 165 حقیقی، 167 ,166 کے پانچ مخرج،
168 ,167 کے لیے مواد اور اس کی تنظیم 175 ,173 بذریعہ توسیع 175,
177 اور افلاطون 178 ,177 اور پیچیدہ گوئی 196 ,195 اور زبان و بیان کا
انتخاب 197 اور استعارہ۔ 200 ,198 پر نقص اور بے نقص معمولی تخلیق 200,
202 اور ادبی شہرت 205 ,204 اور مبالغہ 207 ,206 اور مضمون نگاری یا مواد
کی ترتیب 209 ,207 اور جملوں کی ساخت 210 ,209 کے لیے اختصار اور
طوالت 211 کی راہ میں رکاوٹیں۔ 211 ,210 اختصار۔ 211 طرز کی سطحیت
اور توسیع 212 ,211

علویت اور صنائع التجا 185 ,183 صنعت سوال و جواب 187 ,186
صنعت لاعطفی 187، صنائع کا اجتماع 188 ,187 صنعت تقلیب 190 ,189

علویت کے بارے میں: تصنیف لونجائنس 33 کی اہمیت کلاسیکی دور میں 33
بولو کا فرانسیسی زبان میں ترجمہ۔ 255 ,35 ,33

عمدہ تصنیف 480

عمل: شاعری کا خاص موضوع 286

عملی تنقید: تصنیف رچرڈس 422

عملی ہدایات ادیب کے لیے 179

عہد وکٹوریا 474 ,473

عیسایا 312

عیسوی فن 373 ,372 ,371 ,370 ,369 کی دو قسمیں 376 ,376

(حضرت)عالیہ علیہ السلام 91

غ

(امام)غزالی 219

غزل الغزلات از حضرت سلیمان علیہ السلام 245

غلامی اور فن خطابت 213

غلطیاں جو علویت کے خلاف جاتی ہیں 162, 163

ف

فارابی 219, 220

فارسیلیا (فارسالیہ)میدان جنگ 248, 262

فارم ارسطو کے نزدیک اہمیت 26 ایلیٹ ضرورت واہمیت 28 ارسطو اور رہورلیس کے مفہوم کا فرق 31

فارے 260

فاشزم کی تحریک 401

فالسٹاف :ایک کردار 29

فاوسٹ :ایک کردار 29, 295, 358

فاوسٹ (Faust):تصنیف گوئٹے 71

فتوحات (مکیہ)تصنیف ابن العربی 219

فتھیوناٹڈس :ایک ڈراما 122

فرانس 38, 40, 47, 478 کے معاشی مفکر 57, 61, 221 کے

IqbalCyberLibrary.Net All rights reserved.

سولھویں صدی کے نقاد256 اکادمی، 321 کالج دی 321 اور انگلستان پر انقلابات کا مختلف اثر 351, 380
فرانس ریورٹیلو 153
فرانسکا (Frances ca)495
فرانسس لیوسی: آرنلڈ کی بیوی 333
فرانسیسی 36
فرانسیسی زبان کا جواز اور وضاحت: دو بیلے کا ایک مضمون 38
فرائڈ، سگمنڈ: مقدمہ 80,81 اور ادیب 80 کی تنقید میں خامیاں 81
فرائی فی کس: ایک ڈرامانگار 192
فردوس گم گشتہ: ملٹن کی ایک نظم 49, 54
فردوسی 331
فرعون 260, 370
فریب اور حقیقت (Illusion and Reality) تصنیف کرسٹوفر کاڈویل 86, 460, 461
فریزر، سرجیمس 89
فریڈرک، شہنشاہ 36
فریگیا 374
فرین 203
فرینڈ: کولرج کی زیرادارت ایک رسالہ 304
فرینکفرٹ 292
فسطائی خیالات 473
فطرت انسانی کو سمجھنے کی ضرورت 429

فکری سنجیدگی بڑے ادب کا پیمانہ 29

فکشن کا فن: ہنری جیمس کا ایک مضمون 400 ,383 ,380 ,74

فلابیر، گستاو 475 ,400 ,75 ,73

فلپ، شاہ مقدونیہ 197 ,186 ,184 ,91

فلپ سڈنی دیکھیے سڈنی، سر فلپ

فلوٹس (Philotus) لیسنگ کی ایک نثری ٹریجیڈی 282

فلورنس 473 ,277 ,218 ,217 ,216 ,36

فلپی 133

فلیچر 50

فن ریا کاری سے اجتناب 339، اور سائنس کا تعلق، 359 کا مقصد، 359, 360 پر نشاۃ الثانیہ کے اثرات، 359 میں اثر آفرینی، 363 ,361 ,360 میں انفرادیت اظہار کی صفائی اور خلوص۔ 364 سچا اور جھوٹا۔ 362 ,361 ابلاغ کا ذریعہ 365 اور احساسات کا ارتقاء۔ 365، فن عیسوی 371 ,370 ,369, 373 ,372 کی دو قسمیں 376 ,373 ,372 کافر 370 برائے فن کی ابتدا 367 کی بنا آزادی کے تصور پر 469

فن خطابت (رطوریقا) تصنیف ارسطو 156 ,123 ,95 ,92

فن شاعری: مصنفہ بولو 47 نو کلاسیکیت کا مفصل اور مرتب قانون 47 انگریزی میں منظوم ترجمہ 260 ,256 ,255 ,49 تا 281

فن شاعری: مصنفہ تھوما سبی لے (Thomas Sibillet) 256

فن شاعری: ہوریس کا ایک منظوم خط 138 ,35 ,30 تا 233 ,152, 256

فن کیا ہے: ٹالسٹائی کا ایک مضمون 377 ,361 ,360 ,70

فن مصنفی 48

فنون 477, 478

فنون لطیفہ اور علوم مفیدہ 94

فوبس: ایک دیوتا 260

فورسائڈس: ایک ڈراما 122

فورمس: سسلی کا ایک شاعر 102

فورملسٹ (Formalist) 487

فوسکولو 420

فوسی لائڈیس 242, 245

فونیشیا 370

فوبس 183

فیبر اینڈ فیبر 484

فی نیائی ڈا: ایک ڈراما 119

فیتھن: تصنیف یوری پیڈس 180

فیثاغورث 242

فیڈیاس 366

فیری کوئن (Fair Queen) تصنیف اسپنسر 41

فیلڈنگ 379, 380

فیلس 265, 266, 273

فیلک: ایک قسم کا گیت 101

فیلسٹس 210

فیلوس ٹیٹس 126

فیلوکسی نس98

ق

قانون: مکالمات افلاطون کا ایک باب دیکھیے مکالمات
قانون داں دائرۂ عمل249
قرآن پاک219
قرون وسطیٰ278 ,35 کا یورپ36
قوانین: تصنیف افلاطون196
قوت تخیل: کولرج کی ایک تحریر307
قوت واہمہ(Fancy)307, 313
قہقہہ(La Rive)تصنیف برگسان77

ک

کاڈمس: ایک کردار144
کاڈویل، کرسٹوفر مقدمہ 87 ,86تعارف460, 462
کاڈی191
کارائی بڈس: ایک قصہ142
کارتھیجین کی جنگ125
کارگزاری482
کاسی لیس118, 120
کارنیل(Corneille)(کارنیل) ڈرامانگار16

کارونیا کی جنگ 182, 184
کاری کلیا: تصنیف ہیلوڈروس 246
کازان یونیورسٹی 357
کاسی لیس 140
کافرغن 370
کالس تھینیز 162
کامیڈی ارسطو 25, 24 کا نشاۃ الثانیہ میں تصور۔ 40 اور ٹریجیڈی کی ابتدا 102, 101 ایپک اور ٹریجیڈی کا مقابلہ 103 کی تاریخ اور لوازمات 275, 277
کامینز: جرمنی کا ایک قصبہ 282
کانٹ 285, 29 کا تصور توحید 412
کاؤنٹ 288
کاریمون 97
کبلا خاں: کولرج کی ایک نظم 304
کپلنگ، رڈیارڈ 447
کتاب پیدائش 466
کتابوں کا مطالعہ شاعر اور شاعری کے لیے 350
کرائی ٹیرئین: ایک رسالہ 484
(دی) کرائی سس ان فیزکس: تصنیف کرسٹوفر کاڈویل 461, 460
کرامٹس 50, 49
کرائسٹس ہسپتال 303
کردار نگاری کے چار لوازم 117, 112

کرداری ناول اور رواتعاتی ناول کا فرق 392, 393

کرسٹابیل 2: کولرج کی ایک نظم 303

کرسٹوفر سینٹ جون اسپرگ دیکھیے کاڈویل، کرسٹوفر

کرسٹیانے: گوئٹے کی بیوی 294

کرسفونٹس: ایک ڈراما 116

کرسمس کیرول: ڈکنس کا ایک ناول 374

کروچے، بینے ڈیٹو اور اظہار 27، مقدمہ 78، 80 فن کیا ہے، 78 اظہار کی اہمیت، 79 ,78 نقاد کے لیے احساس جمال 79، کا تنقیدی نظریہ 79 تعارف، 401, 405 لفظ اظہار کی وضاحت 401, 402 اور علم کی تقسیم وجدانی و منطقی 402, 485

کروم ویل: تصنیف وکٹر ہوگو 62

کروموئیل: آرنلڈ کی ایک نظم 333

کرئیون 116

کریٹس: ایتھنز کا ایک شاعر 102

کریٹزر سوناٹا: تصنیف ٹالسٹائی 358

کیسر 293

کلاسیک لغوی معنی اور وضاحت 327, 326 کا مطالعہ 326, 332, 342

کلاسیک کیا ہے: ایلیٹ کا ایک مضمون 487

کلاسیک کیا ہے: سانت بیو کا ایک مضمون 326, 325 تا 332

کلاسیکی دور ہورلیس کے اثرات 32 کلاسیکیت نئی 30، یونانی 135, 30 تعارف 55, 45 مشترک رجحانات 47, 46 انگریزی 572 اور رومانیت 229

کلاسیکیت اور رومانیت: گوئٹے کی ایک تحریر 239

کلائی ٹس: ایک نیزہ باز 205

کلچر اینڈ انارکی: تصنیف آرنلڈ 333, 334

کلیٹیمنیسٹرا (کلیٹی میزا) 115

کلیائی ٹارکس: ایک کردار 112

کلیسا 475

کلیسائے انگلستان 501

کلیسائے روم 501

کلیسائے نصرت 370

کلیمن مارو: ایک جریدہ 341

کلیفون: ایک شاعر 124

کلیوفون 98

کلیوی نس 197

کنزونی: اطالوی لیرک کی قدیم ترین صنف 226

کنگ لیئر: 452

کورس یا بھجن 463

کورن وال 460

کوری لس: ایک معمولی شاعر 149

کولرج، سیمول ٹیلر کے نزدیک "نقل" کا تصور 27، تخیل کی اصطلاح 52 ,27

مقدمہ، 59 تا 61 بحر کی ضرورت 60 شاعر اور شاعری، ,64 ,63 ,61 ,60

85 ,78 ,70 تعارف 306 ,303 ورڈسورتھ سے اختلاف ,423 ,314

485

کولرج اور ورڈسورتھ نئی شاعری کی بنیاد 57

کولوسس پولی: ایک نیزہ باز 205

کولیڈا 142

کومواے 99

کومیلیا گر 142

کونسٹی ٹیوشنل: ایک ہفت روزہ رسالہ 322

کوئن ٹی لس 151

کہانی اور ناول کا رشتہ 396, 397

کیتھارس 25 کانٹ، نطشے اور شوپنہار کی بحث 29 مابعد الطبیعیاتی، اخلاقی، نفسیاتی اور جمالیاتی اثرات 29, 94 شاعرانہ تصانیف کی ضرورت صفت 301

کیتھرین ایلزبتھ: گوئٹے کی ماں 292

کیتھولک 367, 475 رومن 371

کیٹس 68, 86, 323, 430, 496

کیٹو 140, 245, 271

کیڈمن 344

کیس لیس لونجائنس: یونانی فلسفی اور نقاد 153

کیسینڈرا 181

کیسز 294

کیمبرج جیمس کالج 417, 418

کیمپس ماری ٹس: ایک کھیل 143

کیمپس ماری شیس 149

کینیڈی 447

کیورونیا184

گ

گالٹن450

گالزوردی474

Guido 481

گبن: مشہور مورخ154, 385, 411

گرے: رومانیت کا پیش رو53, 69

گرنڈی، مسز395

گفتگو: تصنیف اکرمان54

گامین، جیمس304

گلوب: ایک رسالہ321

گیلیو427

گناہ آدم245

گواری نی(Guarini)40

گوریلا471

گوتدر323

گوڈ اینڈ بائبل تصنیف آرنلڈ334

گوڈفرے273

گوسن آزاد خیالی کی مخالفت43، شاعر اور شاعری43, 44 شعرا اور تھیٹر پر

اعتراضات237

گوگول374

گولڈن باؤ: تصنیف جیمس فریزر 89

گومبان 278

گونکور 397, 398

گوور: ایک شاعر 241

گوئٹے، جوہان ولف کانگ وون مقدمہ 55, 54 شاعر اور شاعری 54, 55 رومانیت اور کلاسیکیت 299, 285, 71, 67, 63, 55 تعارف 292, 296, 323, 329, 347 اور بائرن کا فرق 358, 350, 350, 349, 376, 418, 423

گویڈو کوال کانٹی 216

گیت میں داخلی جذبات 18 کورس گیت کی ابتدا 18

گیکس کی انگوٹھی: افلاطون کا ایک قصہ 242

ل

لا تیلی، ژاں دی (Jean di la Taille) 256

لاج، ٹامس 43, 237

لاسٹ ایسیز اون چرچ اینڈ ریلیجن: تصنیف آرنلڈ 334

لاطینی اور قومی بولیوں کا فرق 36, 37, 39

لافونتان (Lafantaine) 46

لاک 411

لاکاپرینڈے 271

لاکریٹیکا (لٹرا ایریا): ایک رسالہ 401, 402

لاکونین دی مین: ایک ٹریجیڈی 126

لامبا: ایک دیوانی 148

لانگ فیلو 174

لاوینیا 274

لائن سی لیس: ایک ڈراما 121

لائنز 268

لاؤکون: تصنیف لیسنگ 284 ,282 کے سولھویں باب کا ترجمہ ,286
291

لاؤکون: ٹرائے کا ایک پجاری 284 ,283 لاؤکون یا مصوری اور شاعری کے درمیان حدود کے بارے میں دیکھیے لاؤکون: تصنیف لیسنگ

لائی سی اس 202 اور افلاطون 204 ,203

لائی سی یم 91

لائی کرگس 181

لٹریچر اینڈ ڈوگما: تصنیف آرنلڈ 333

(دی) لٹل ایلیڈ 126

(دی) لٹل مین: ڈراما 474

لزارس 370 ,250

لسٹر 427

لطف نا کہ سچائی اعظم کا مقصد 311

لکریشس لیس (Lncterticis) 503 ,245

لمبرٹ اسٹریتھر: ایک کردار 74

لن سی لیس 111

لندن 484 ,460 ,379 ,378

لوسی لیس268

لوفونتان(La Fantaine)ایک شاعر46

لوکان279

لوکس، ایف ایل88

لوکن:ایک مورخ254

لونجائنس مقدمہ 35 ,33 ادب کا مقصد لطف اندوزی 33 پہلا رومانوی نقاد33شوق جوش اور جذبہ کی اہمیت 33اور Hypos33،توازن کی حمایت 34 شاعر اور شاعری، 35تعارف 153، 158 آزادی کے علم وفضل پر اثرات 213 خطابت اور فصاحت کا زوال، 215 , 213 غلامی کے افراد پر ذہنی اثرات214امن و جنگ کے معاشرے پر اثرات 214 دولت کی ہوس اور اس کا اثر214رشوت215

لوئی چہاردہم کے عہد کے ڈرامانگار 46, 49, 328

لہجے اور معنی کا تعلق438

لی سی ڈی لیس49, 50

لے پاروے جن:ہوگو کا ایک ناول374

لے لترین(Le Lutrin)تصنیف بولو255

لے میزے رابلے:ہوگو کا ایک ناول374

لیبیا272

لیٹو کی کہانی202

لیریکل بیلیڈز:ورڈسورتھ اور کولرج کی مشترکہ تصنیف 57, 303, 308

لیسنگ،ہولڈا پھرائم تعارف 282, 285

لیسی لیس200

لیک کنٹری303

لیکاسٹر، ارل اوف236

لینس: ایک شاعر 241

لینن460

لیوس، ایف آر 76,85, 86, 337

لیون ٹینی: ایک ڈرامانگار126

لیونارڈوڈاونسی: ایک مصور41

لیوی لیس: ایک رومن شاعر 241

لیپ زگ 285, 292یونیورسٹی282

م

مادام بواری: فلابیر کا ایک ناول75

مارتھان کی جنگ183, 184, 185

مارژولا بالافری: ایک ناول397

مارک ٹوئین474

مارکس۔ کارل مقدمہ75, 76, 80, 88, 460

ماگانٹس: ہومر کی ایک نظم101

مارگن، لائڈ451

ماسٹر بلڈر: ابسن کا ڈراما29

ماسکو357

ماکسی ملیانی(Maximilione)293

ماگنس99

مالٹا304

مان، ٹامس81

مان، ہاؤپٹ 358

مانوس زبان197

ماوڈ، ایلمر 358

مائی کیناس133

مائی لی ٹس کی فتح: فرائی نس کس کا ڈراما192

ماہر عمرانیات478

مثالی جمہوریہ: تصنیف افلاطون477 ,92

مثالی منصوبہ: تصنیف کولرج اور ساؤتھے303

مذہب اور انسانیت367اور ناول384 کی اہمیت408 ,407

مذہب اور ادب: ایلیٹ کا ایک مضمون487

مذہبی ادراک اور شعور366

مراتھان248

مرثیہ 265

مرکری289

(حضرت) مریم470

مزدوری میں کنایت 410

مس سارا سیمپ سن: لیسنگ کا ڈراما282

مسانتروپ: مولیئر کا ڈراما277

مسز ولی موٹ474

مسوری (امریکہ)484

مسینی 164

مصر 212

مصور اور ناول نگار 384, 385, 388

مصوری اور شاعری 283, 386, 387, 388

مضمون نگاری یا مواد کی ترتیب 207, 209

مطالعہ شاعری: تصنیف آرنلڈ 67

معاشیات 477

معاصر شاعری 447

معراج شریف 219

معروضی تلازمات 28

معری، ابو العلی 219

معلمانہ تنقید 482

معنی کے معنی: رچرڈس کی تصنیف 422

مغربی تنقید ادوار، کا ارتقا 89 ,12 ارسطو کے اثرات 29 قدما کا دور 37 ,16 نشاۃ الثانیہ 45 ,38 کلاسیکیت 47 ,45 رومانیت 57 ,55 سائنس کا دور 63, 65 بیسویں صدی میں 76, 90

مقدونیا 33, 164, 186

مکالمات افلاطون 19, 22, 254

مکسڈ ایسیز: تصنیف آرنلڈ 333

مل، جون اسٹوارٹ 457

ملارمے 358

ملٹن 53, 59, 61, 68, 85, 230, 344, 411, 475, 486

IqbalCyberLibrary
All rights reserved
©2002-200

ماکاسٹر 39

ملہارب 48, 260, 263

ممتاز زبان مراد 225, 226

منافون بارن ہیلم بلیسنگ کا ڈراما 282

منطق: تصنیف مل 457

منطقی اور سائنسی زبان کا عجز 438

منظوم مضمون دیکھیے ’’ایسے اون کریٹی سزم‘‘

منظوم مکتوبات (Epistles) تصنیف بولو 255

مواد کا انتخاب اور تنظیم 173, 175

موپساں 374, 378

موتسکیو (Motesquien) 328

موتن 278

مورخ اور ناول نگار 385

(حضرت) موسیٰ علیہ السلام 35, 260

موضوع اور مواد 365, 373

مولانا روم، جلال الدین رومی 216

مولیئر 46, 276, 329, 374

موتیین 42, 221

میٹر لنک 385

میٹرس 162

میتھیز 110

میڈریگل: نظم کی ایک طرز 267

میڈیا: ایک کردار 115, 142

میڈیا: ایک جادوگرنی 117

میڈیاس 188

میرانو 471

میرو: ایک شہر 193

میرو: ایک دیہاتی شاعر 262

میروپ: ایک کردار 116

میروپ: آرنلڈ کی نظموں کا مجموعہ 333

میس فیلڈ 447

میسالا 149

میسی لیس: ایک نقاد 135, 150

میسیوس: ایک شاعر 241

میکالے، لارڈ 385

میکاوبر 389

میکبتھ، شیکسپیئر کا ڈراما 320

میکڈوگل 430

میگاریا 99

میگڈانل کالج 422

میلانپ: ایک کردار 117

میلی گر 113

میموائر فروم دی ہاؤس اوف ڈیتھ: دوستوفسکی کی تصنیف 374

میزوا: ایک دیوی 150

مینی لیکس: ایک شاعر 245

مینیلاس: ایک کردار 117

میولیس: درجہ سوم کا ایک شاعر 415

ن

ناتھن ڈروائز (Nathen Der Weise) لیسنگ کی آخری تصنیف 283

ناول اور ڈراما کا فرق 298 ,297 کی آزادی 380 اور زندگی کی ترجمانی 380 اچھا اور برا 381 انگریزی 383 اور مذہب 384 کا خاتمہ 387 ناقدین کے نظریات 386 اچھے اور برے ناول 387 کی تعریف 386 کے لیے حقیقت کی ضرورت 319 کرداری، واقعاتی 392 جدید انگریزی 393 کی واحد تقسیم، 393 جدید انگریزی 393 کی واحد تقسیم، 393 اور کہانی کا رشتہ 396 امریکی 399

ناول اور ڈراما: گوئٹے کا ایک تنقیدی مضمون 298 ,297

ناول نگار اور ناول نگاری 75 ,74 کے لیے اصول، 380 اور مصور 385 اور مورخ 385، حقیقت کا شعور 385 اور داستان نویس 393 انگریزی 399

نشاۃ الثانیہ ہورلیس کے اثرات 35 ,32 قوم اور قومیت کے تصور کا آغاز 36 یورپ میں دیسی بولیوں کی نشوونما، 36 سولھویں صدی، 38 میں اسلوب کی تین قسمیں، 39 ٹریجیڈی کا تصور، 40 ڈراما نگاروں کا نقطہ نظر، 40 شاعر اور شاعری، 41 کامیڈی کا تصور، 40 ایپک اور رومانس 41 شعر و شاعری کے متعلق دو نظریے، 41 ٹریجیڈی، کامیڈی اور ایپک کے متعلق نظریات، 42 ,41 تنقید، متضاد خیالات 43 دور رجحانات مذہب اور آزاد خیالی (اطالویت) 43 سے کیا مراد ہے 353 ,352 ,351 ,240 ,57 ,43 فن پر اثرات 360 ,359 امر کی بنیادی غلطی 368

نطشے 29, 358

نظریہ زمین (The Oriacacra) تصنیف برنیٹ 312

نظم 488

نظم اور شاعری: کولرج کا ایک مضمون 310, 313

نظم اور نثر کا فرق (با عتبار ہیئت) 310 (با عتبار مقصد اور مواد) 310 کی تعریف، 311, 312 مطالعے کے اصول 430, 431 کا مطالعہ کیوں 435, 436 میں الفاظ کا کام 453

نفسیات 479

نفسیات (علم) کی ترقی اور طرز فکر پر اثرات 429

نفسیاتی تحلیل تنقید پر اثر 80

نقاد 482, 483

نقاد کی خصوصیات 424

نقل افلاطون کا نظریہ 20، ارسطو اور افلاطون کے فکر کا فرق، 23 کے مختلف ذرائع، 24 کے پانچ پہلو 27 ہوریس کی وضاحت 31 کولرج کا تصور، 27 ہوریس کی تشریح، 31 نشاۃ الثانیہ کے دور میں بحث اور فیصلہ 38 جمالیات کی ایک اصطلاح اور ارسطو کی وضاحت 93 کے تین طریقے 129

نکولا بولو دپرو دیکھیے بولو

نوبل پرائز 485

نورتھمبرلینڈ، ڈیوک اوف 236

نوکلاسیکیت کیا ہے 47, 135

نوماپومپیلس 147, 225

نویس (Noyes) 447

نوپ ٹولیمس: ایک ٹریجیڈی 126

نئی تنقید: تصنیف اسپنگارن 401

نی آنڈر 49, 50

نیبل انگ جن لیڈ 299

نیچون: سمندر کا دیوتا 272

نیپلز 401 کیتھولک اسکول 401

نپولین 62

نیچر کا بے اثر ہونا 447, 453 کے سماج میں داخل ہونے کے اثرات 464

نیکو کارلیس 98

نیکی اور قانون وضاحت 224

نیل (دریا) 204

نیوبی 122

نیوپورٹ 378

نیو پوئمس: آرنلڈ کی نظموں کا مجموعہ 333

نیوڈی گیٹ پرائز 333

نیوہیومنسٹ تحریک امریکہ میں 87

نیوہیومنسٹ نقاد 87

نیویارک 378, 485

و

واچ مین: کولرج کی زیر ادارت ایک رسالہ 303

وار اینڈ پیس: ٹالسٹائی کا ایک ناول 70, 357, 358

IqbalCyberLibrary All rights reserved. ©2002-2006

وارلیس: ایک شاعر 133, 140

واشنگ: اوڈیسی کی ایک حکایت 128

واشنگٹن 471, 472

واشنگٹن اسکوائر: ہنری جیمس کا ناول 378

واقعاتی اور کرداری ناول کا فرق 392, 393

والٹیر 55, 411

والمیکی 331

وٹن برگ 282

ورتھر 285

ورتھر کی داستان غم: تصنیف گوئٹے 285, 294

ورجل 39, 40, 52, 68, 133, 134, 140, 243, 244, 245, 251, 256, 265, 275, 279, 283, 284, 327, 329, 501

ورڈسورتھ مقدمہ 57, 59 شاعر اور شاعری 57, 59, 60, 68, 85, 303, 304, 305, 308 شاعری کے لیے دہقانی اور پست زندگی کا انتخاب 314, 315, 317, 318, 319 کی شاعری 349, 423, 431, 485

ورڈسورتھ اور کولرج نئی شاعری کی بنیاد 57

ورسیلز کا صلح نامہ 443

ورلین 358

وضع اصطلاحات کے اصول 139

وگنی 323

ولسن، ایڈمنڈ نفسیات اور منصف کا تعلق 88
ولکن 289, 290
ولون 262
ونٹرس، یوور (Your Winters) 87
(دی) ونڈ یڈ او ڈیسی: تصنیف ٹیلی گونس 155
ونکل مان 285
ووڈ، جے: شریک مصنف ''جمالیات کی بنیادیں'' 422
ویاسا 331
ویانا 236
ویٹا نووا (Vita Nuoya) تصنیف دانتے 218
ویٹزلر 293
ویٹیکن (روم) 284
ویرونا 218
ولیس پیس ای ان 251
ویسٹ لینڈ (بیسویں صدی کی مشہور نظم) 473
(دی) ویسٹ لینڈ: ایلیٹ کی ایک طویل نظم 431
ویسٹ منسٹر برج: ورڈسورتھ کی ایک نظم 431
ویکو 406
ویگنر کا اوپیرا 71, 358
ویلز، ایچ جی 451
ویلز، شمالی 316
ویلون 36

ویمر 294
ویمر ایڈیشن: گوئٹے کی کل تصانیف کا ایڈیشن 295
ولیم جیمس 474, 475
وینس 218, 236, 247
وینوسیا 133

ہ

ہاتھورن 393
ہارورڈ لا اسکول 378، یونیورسٹی 422, 484
ہاروے، گبریل شاعر اور شاعری 41
ہاپر آئی ڈیس 203
ہاپر آئی ڈیس اور ڈیموستھنیز 202, 203
ہامون: ایک کردار 116
(دی) ہائنڈ اینڈ دی پینتھر (The Hind and the Panther)
ڈرائیڈن کی ایک نظم 501
ہائی گیٹ 304
ہیراڈیس 182
ہرڈر 285, 292
ہرکولس 369
ہرمیز: ایک دیوتا 164
ہرموکریٹس: ہرمون کا بیٹا 164
ہسٹری اوف اینشی انٹ آرٹ: تصنیف ونکل مان 285

ہکسامیٹر: ایک بحر 127

ہکوبا: ایک کردار 271

ہمارا انداز فکر شاعری کے بارے میں 427

ہمارا عام رویہ موجودہ دور میں 428

ہماری زندگی کی تنظیم نو 457

ہمبرگ 282

ہملٹ 71, 77, 81

ہنری ہشتم: بادشاہ جرمنی 218

ہنری ہشتم: شیکسپیئر ڈراما 320

ہوتھورن 74

ہوریس نقل کے معنی 72, مقدمہ 32 ,30 کے وقت روم کی حالت 30 ادب کے عظیم اصول، 30، خوش ذوقی کی اہمیت 31 زبان کا استعمال، 31 یونانیوں کی نقل کی تلقین 31، شاعر اور شاعری، 31 شائستگی، نفاست اور سلیقے کی ضرورت 31، ڈرامے کے تلازمات 32 ,31 مصنف کے لیے ضروری اہلیت 39 ,34 ,32 کے نشاۃ الثانیہ میں اثرات 87 ,53 ,48 ,47 ,46 ,42 ,39 تعارف 38, 43 نشاۃ الثانیہ اور بعد کے ادوار میں اثرات 281 ,135 ,134

ہوکر 319

ہوگومنز 321

ہوگو، وکٹر مقدمہ 61,63 انسانی تاریخ کے تین دور 62 اوڈ، ایپک اور ڈرامے کی ابتداء 62 شاعر اور شاعری 374 ,323 ,321 ,63 ,62

ہومر تنقیدی شعور، 16 شاعری کا مقصد 17، خدا کا تصور، 38 ,21 ,20, 52, 70, 97, 98, 99, 101, 107, 118, 126, 127, 128,

140, 149, 150, 168, 169, 171, 172, 174, 178, 179, 201, 205, 214, 241, 245, 256, 271, 274, 280, 283, 287, 288, 289, 290, 325, 327, 329, 331, 366, 416, 486

ہیڈس: زمین کے نیچے کی دنیا 170

ہیرا کلائڈس 164

ہیراکلس: ایک کردار 107, 176, 210

ہیراکلیڈ: ایک نظم 107

ہیراکلیس: ایک دیوتا 164

ہیرواک: نظم کی ایک قسم 101

ہیرواک: ایک بحر 209

ہیروڈوٹس: ایک مورخ 94, 108, 165, 178, 187, 189, 211, 242,

ہیسوڈس: ایک شاعر 241

ہیسیڈ 16 شاعر اور شاعری 17, 169, 168, 280, 366

ہیکاٹائیس: مورخ اور جغرافیہ داں 194

ہیکٹر: ایک کردار 128, 129, 194, 273

ہیکسامیٹر: ایک بحر 102, 103

ہیگل: 403, 406

ہیگی سیاس: ایک ڈرامانگار 126

ہیگمین 98

ہیلن 273

ہیلو ڈورس 246

ہیلی: ایک ڈراما 116

ہیلیکن: ایک پہاڑی 147

ہیلیکون: ایک چشمہ 233

ہیملٹ 298, 323

ہیملٹ ایلیٹ کا ایک مضمون 286

ہیمنگ وے 472

ہیوم 411

ہیومنسٹ (Humanist) آزادی کے علم بردار 38, 41, 44

ی

یاسنایا پولیانا (روس) 357

یاکوٹسک (Yakustk) 376

ییٹس (Yeats) 473

یس ٹی 113

(حضرت) یعقوب علیہ السلام 369, 375

یوپولس 184

یوجینیس 49

یوحنا 370

یورپ 38, 47, 216, 221, 237, 294, 335, 346, 475,

476 کا تاریک دور 411, 485, 492, 504, 510, 512

یورک شائر آبزرور: ایک اخبار 460

IqbalCyberLibrary.net All rights reserved ©2002-2006

یوروشلم ڈیلی ورڈ376

یوری پیڈس: ایک ڈراما نگار27 تنقیدی مباحث28 اور سوفوکلیز کے نقطہ نظر کا
فرق210 ,181 ,180 ,130 ,123 ,121 ,115 ,114 ,18

یوری فیلس: ایک ٹریجیڈی126

یوری لوکس187

(حضرت) یوسف علیہ السلام375

یولی سس472 ,496 ,369 ,273

یولی سس: جیمس جوئس کا ناول472 ,469

یونان475

یونان ادبی تنقید کی ابتدا18 افلاطون کے زمانے 23.
ارسطو کے زمانے میں 316 ,280 ,183 ,128 ,99 ,30 ,23
370 ,350 ,335 ,323

یونانی (زبان)38

یونانی اور رومی تہذیب30

یونانی ڈراما500

یونگ، کارل گستاف89 ,88

یہ میرا ہاتھ: کاڈویل کا ناول460

یہود دشمنی473

مرتبہ: ابن حسن قیصر

نظر ثانی برائے ساتواں ایڈیشن: مصباح العثمان

اختتام------------------------------The End